



1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO

université
Paris Ovest

Nanterre La Défense

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI URBINO CARLO BO

Dipartimento di Scienze della Comunicazione e Discipline Umanistiche

Corso di Dottorato di Ricerca in Ecdotica, Esegesi e Analisi linguistica di Testi antichi e moderni

Ciclo XXVIII

Tesi in cotutela con l'Università Paris Ovest Nanterre La Défense

METAMORFOSI DI UN MISTERO: SAVINIO E APULEIO

Métamorphoses d'un mystère: Savinio et Apulée

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/04, L-FIL-LET/10

RELATORI:

Chiar.mo Prof. Roberto M. Danese (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)

Chiar.ma Prof.ssa Silvia Contarini (Université Paris Ovest Nanterre La Défense)

DOTTORANDO:

Dott. Angelo Vannini

ANNO ACCADEMICO 2014/2015

METAMORFOSI DI UN MISTERO:
SAVINIO E APULEIO

MÉTAMORPHOSES D'UN MYSTÈRE:
SAVINIO ET APULÉE

Ringraziamenti

Questo lavoro deve molto a molti. Ci tengo a menzionare almeno le persone senza le quali esso non sarebbe stato: due direttori di ricerca impeccabili, il Prof. Roberto M. Danese e la Prof.ssa Silvia Contarini; i miei genitori, Remo e Paola Vannini.

Inoltre, e per motivi che sono al tempo stesso intellettuali e umani, tutta la mia più affettuosa gratitudine si rivolge

in Italia,

ad Antonio Vannini, Fabrizio Loffredo, Francesco Scarabicchi, Prof.ssa Liana Lomiento, Michele Coacci,

a Parigi,

a Hélène Cixous, Alice Berger, Marna Fyson, Micol Bez, Minori Noda, Pablo Posada Varela, Francesco Buè.

Avvertenza

In questo nostro lavoro sono presenti non poche citazioni di opere o studi risalenti ad aree linguistiche tra loro diverse; laddove parti di essi siano state riportate in maniera diretta all'interno del nostro discorso, si è scelto di citare il testo nella lingua originale, riportandone in nota una traduzione nella nostra lingua di lavoro, che è l'italiano. A questo fanno eccezione da un lato il francese, in quanto esso è, per noi, un'altra lingua di lavoro, e dall'altro lato l'inglese, poiché lingua internazionale di comunicazione da cui ci è parso superfluo tradurre. Ogni traduzione che è stata fatta da altrui e da noi riportata è sistematicamente accompagnata dal nome del traduttore; se ciò non accade è perché va riferita a noi la responsabilità di essa.

Il testo apuleiano delle *Metamorfosi* sarà citato, se non indicato diversamente, secondo l'edizione critica stabilita da Maaike Zimmerman e pubblicata nel 2012 nella collezione oxoniense.

TAVOLA DELLE MATERIE

INTRODUZIONE.....	13
I. PROLEGOMENA.....	25
L'AVVERTENZA, OVVERO METAFISICA E APOSTOLISMO.....	27
<i>La parola plastica</i>	31
<i>Savinio e il surrealismo</i>	45
<i>La metafisica</i>	60
SAVINIO LETTORE DI APULEIO.....	72
<i>Il nome di Apuleio</i>	79
<i>L'autobiografia profonda</i>	89
SECONDA INDICAZIONE ESEGETICA.....	102
<i>Apuleio e i suoi lettori</i>	106
<i>Esegesi come decifrazione</i>	115
II. APULEIO, O LA VOCE DEL TESTO	121
FESSO CHI LEGGE.....	123
<i>Metalessi e statuto di realtà</i>	123
<i>Approfondimento teorico</i>	131
<i>Il calamo e le tavolette di Savinio</i>	142
<i>Strutturazione del fantastico</i>	157
<i>Fabula explicit</i>	189
<i>Verso il significato</i>	199
UNA PRESENZA (S)GRADITA.....	220
<i>Gli undici capitoli di Alberto Savinio</i>	222
<i>Rispondere all'aporia</i>	235
PROLOGOLALIA.....	258
<i>Ulteriore approfondimento teorico</i>	270
<i>Pro sententia mea sua voce</i>	276
III. SAVINIO, O LA MANUTENZIONE DEL MISTERO	289
QUESTIONI NUZIALI.....	291
<i>Mistero d'amore</i>	291
<i>Ristrutturazione di una metafora</i>	309
<i>Le nozze impensabili</i>	328
PRESENZE DELL'ARCANO.....	344
<i>Necessità del mistero</i>	344
<i>L'amore è donna</i>	365
L'EUROPA E IL PROBLEMA DEL MALE.....	381
CONCLUSIONI.....	415
BIBLIOGRAFIA.....	435
INDICE DEI NOMI.....	461

La signification d'un texte est solidaire de l'histoire entière de sa réception.

Paul Ricoeur

Quanto a noi, siamo e resteremo fermi nel nostro giudizio che l'arte più alta, più profonda e più assoluta, è quella di uno spirito nutrito e come sollevato dalla filosofia. Platone o Goethe, Wagner o Böcklin, piuttosto che l'arte sottile e superficiale di un Anacreonte, di un Ariosto, di un Giorgione o di un Rossini.

Alberto Savinio

Meum uero unumquodque dictum acriter examinatis, sedulo pensiculatis.

Apuleio

INTRODUZIONE

Questo studio nasce dall'esigenza di indagare la fortuna dell'opera di Apuleio nella letteratura novecentesca italiana. È facile notare come negli ultimi decenni lo studio della fortuna degli autori antichi nelle letterature moderne sia in generale, dal punto di vista scientifico, di crescente interesse; per quanto riguarda Apuleio, sono apparse recentemente due importanti monografie,¹ le quali però, nel tracciare la storia della ricezione di questo autore, non vanno molto oltre il periodo rinascimentale.

A proposito della ricezione moderna e post-moderna del romanzo antico, Massimo Fusillo ha giustamente fatto notare una disparità esistente tra i due rappresentanti latini di questo genere letterario:² diversamente che dal caso di Petronio, in età contemporanea le riscritture "dirette" delle *Metamorfosi* sono molto più rare rispetto all'età rinascimentale e barocca;³ la ricezione apuleiana si manifesta piuttosto quale «largescale revival of the metamorphosis theme, from Kafka to *Pinocchio*, from Salman Rushdie's *The Satanic Verses* to David Cronenberg's famous movie *The Fly*: that is, in completely autonomous works, which nevertheless sometimes evoke some Apuleian themes (the loss of language, the relationship with food and sex, the juxtaposition of euphoric and dysphoric feelings)».⁴

¹ Cf. Carver 2007 e Gaisser 2008. In entrambi questi lavori sono trattati anche autori italiani, perlopiù di epoca umanistica e rinascimentale, e soprattutto coloro la cui attività ha maggiormente inciso nella trasmissione del testo. Interessante e ricco di spunti, ma limitato alla fortuna della sola *fabula* di Amore e Psiche, è lo studio di Sozzi 2007, centrato sulle letterature italiana e francese. A tracciare la fortuna di Apuleio nella letteratura italiana ha contribuito Urbani 2008, tratteggiando una vera e propria storia delle storie dell'asino tra XV e XVII secolo, con anche un'incursione nel Novecento considerando il Dario Fo di *Mistero buffo* e di *Fabulazzo osceno*.

² La questione del romanzo antico quale genere letterario è ampiamente dibattuta; cf. Goldhill 2008 e Graverini-Keulen-Barchiesi 2006, in particolare i primi due capitoli di Luca Graverini, con bibliografia. Per il romanzo greco si veda anche Fusillo 1989.

³ Cf. Fusillo 2008, p. 337.

⁴ Fusillo 2008, pp. 337-338.

Abbiamo ad ogni modo potuto riscontrare, nel corso del Novecento e limitatamente all'ambito della letteratura italiana, alcuni momenti di confronto diretto con il testo dell'autore antico, tra i quali qui ricordiamo il caso di Giovanni Pascoli, Massimo Bontempelli, Alberto Savinio, Aurelio Pes, Raffaele La Capria, Dario Fo e Antonio Tabucchi.

In rapporto alla storia di Amore e Psiche Giovanni Pascoli realizzò due componimenti raccolti nei *Poemi conviviali*, intitolati l'uno *Psyche* e l'altro *La civetta*, di cui il primo è una vera e propria riscrittura della *fabula* mentre il secondo del *Fedone* platonico.⁵ Aurelio Pes scrisse il libretto, di gusto alquanto simbolista,⁶ per l'opera in un atto realizzata da Salvatore Sciarrino nel 1973 e intitolata *Amore e Psiche*. La Capria è autore di un romanzo anch'esso del 1973 e anch'esso intitolato *Amore e psiche*, il quale a tutta prima non sembra essere in rapporto col testo apuleiano, se non fosse che esso pure si fonda sul tema del vedere, dello spiare proibito.⁷ Per quanto riguarda Dario Fo rimando al lavoro di Urbani 2008, che getta luce sulla presenza ipotestuale della storia dell'asino nel testo *La nascita del villano* in *Mistero Buffo* (1969) e in *Lucio e l'asino* di *Fabulazzo osceno* (1982). Antonio Tabucchi immagina un sogno fatto dallo scrittore latino nel suo grazioso libro *Sogni di sogni*, e raccontandolo fa in qualche modo incontrare l'autore Apuleio col suo personaggio Lucio, complicando, se

⁵ Al primo dedica due paginette Sozzi 2007, pp. 133-134. Per quanto il secondo sembri indipendente da Apuleio, Pascoli lo ha inserito nella sezione dei *Poemi di Psyche*, ed è mio parere che debba essere considerato in stretto rapporto con il primo.

⁶ Ora incluso in Pes 1988.

⁷ Cf. La Capria 1973. Va notato che il tema di questo romanzo, che è particolarmente interessato da fenomeni di metanarratività, è quello dell'"irrealizzazione", della trasformazione di un fatto nello spettacolo di un fatto, con la conseguenza di renderlo "innocuo" e irreali. Da questo punto di vista non è impossibile che la *fabula* apuleiana sia stata la struttura ipotestuale più adatta per affrontare tale problematica; occorrerebbe a nostro avviso uno studio comparativo tra i due testi al fine di approfondire la questione.

non mescolando, il piano dell'illusione con quello della realtà.⁸ Nell'ambito degli autori menzionati, riteniamo che la relazione intercorsa tra Bontempelli e lo scrittore latino sia, per ragioni di capillarità e di profondità di influenza, particolarmente meritevole di essere studiata.⁹ Tuttavia la presente ricerca è consacrata esclusivamente al rapporto tra Savinio e Apuleio, per motivi, verrebbe da dire, di finitezza umana; né ha la pretesa di essere in alcun modo esaustiva.

Che su Alberto Savinio ebbero particolare influenza le letterature classiche, è ben noto;¹⁰ tra i numerosi scrittori antichi conosciuti e amati, il rapporto che egli coltivò con Apuleio ci sembra particolare, e di natura privilegiata. Il suo incontro con il testo apuleiano non è stato, difatti, episodico: Savinio lo lesse più volte nel corso della sua vita, frequentò e meditò tale testo per almeno vent'anni. Nel ricco *corpus* della sua opera abbiamo potuto individuare diversi scritti che in qualche modo si rapportano all'autore latino; di qui è nata l'esigenza di comprendere perché Apuleio fu tanto importante per Alberto Savinio, e in che cosa.

Il rapporto tra l'autore moderno e quello antico sarà considerato secondo una duplice prospettiva, alla quale corrisponde, dal punto di vista istituzionale, una cotutela di tesi svoltesi in seno a due differenti settori scientifico-disciplinari, da un lato la filologia e letteratura latina (Urbino) e dall'altro l'italianistica (Parigi): nostra ambizione era raggiungere una

⁸ Cf. il *Sogno di Lucio Apuleio, scrittore e mago* in Tabucchi 1992.

⁹ Ricordo che Massimo Bontempelli fu anche traduttore di Apuleio, e pubblicò nel 1928 in due volumi una versione del romanzo, intitolata *Le trasformazioni*, per i tipi della Società Anonima Notari; traduzione in seguito più volte ristampata da altri editori con il titolo *L'asino d'oro*, cf. ad esempio Bontempelli 1973. Al rapporto tra Apuleio e Bontempelli ha dedicato brevi note Bajoni 1989.

¹⁰ Per un profilo generale dello scrittore, si vedano Piscopo 1973, Lanuzza 1979, Pedullà 2011, Cirillo 1997, Sgroi 2009; molto utili i lavori di Pietromarchi 1984, Porzio 1988, Sabbatini 1997, Roos 1999, Tinterri 1999, Gutiérrez 2000, Italia 2004, Caltagirone 2007, Bellini 2013.

interdisciplinarietà che convergesse a riunire ambo le competenze. Duplice prospettiva: se da una parte l'oggetto dell'indagine può essere riassunto nella formula *come Savinio ha letto Apuleio e quale ispirazione ne ha tratto*, dall'altra si cercherà di vedere quali problematiche la ricezione saviniana delle *Metamorfosi* permette di sollevare in materia di esegesi del testo apuleiano stesso.

A questo proposito sono necessarie due parole sulla prospettiva con la quale intendiamo collocarci negli studi apuleiani. Nostro obiettivo non sarà quello di dare un'interpretazione complessiva di Apuleio, né quello di fornire argomenti a sostegno di una precisa linea di lettura (se il romanzo sia, ad esempio, da intendersi in modo serio oppure comico, o seriocomico, o aporetico, ecc.) quanto piuttosto di affrontare alcuni problemi specifici che il testo presenta, cercando di inquadrarli sotto una luce, per quanto possibile, nuova.

Il metodo che impiegheremo per raggiungere questo scopo non è forse tra i più correntemente adottati negli studi di filologia classica; si cercherà quindi, da un lato, di giustificarlo teoricamente in una sezione dei nostri *Prolegomena*, e dall'altro lasceremo che a parlare siano i risultati stessi della nostra indagine. Qui vorremmo semplicemente notare che per molto tempo nell'ambito della filologia classica lo studio della fortuna di un autore è stato visto come una sorta di complemento, e soprattutto se si tratta delle epoche più vicine a noi, in merito alle quali tale studio non sembra interessare direttamente la tradizione del testo. Ma comprendere come un testo è stato letto in epoca moderna e contemporanea, oltre ad avere valore culturale in sé, ci chiarisce la maniera in cui noi leggiamo quel testo, e ci rende consapevoli, per quanto possibile, della nostra stessa storicità; non da ultimo, inoltre, può fornire strumenti utili all'esegesi. Questa è appunto l'ipotesi generale da cui siamo partiti, ovvero che lo studio della ricezione

saviniana di Apuleio ci avrebbe in qualche modo permesso di sollevare alcune questioni tali da consentire lo sviluppo di strumenti concettuali atti ad approfondire anche la nostra lettura del testo antico.

Nel momento in cui ci siamo resi conto che dal punto di vista formale la ricezione saviniana insiste nel cogliere e nel rielaborare, del testo apuleiano, la complessità del sistema enunciativo nonché i tratti più salienti di metaletterarietà, immediatamente è sorta per noi da una parte l'esigenza di comprendere come tale dimensione fosse operativa nelle *Metamorfosi*, e dall'altra la questione di come ricavare, dalla rielaborazione saviniana, le domande pertinenti da porre al testo antico. La problematica fondamentale è la seguente: se di un testo antico un autore moderno coglie una certa specificità, questo accade da un lato in virtù di una sua propria inclinazione, e dall'altro perché in quel testo è presente qualcosa che per sua natura a tale inclinazione risponde; si tratta pertanto di isolare questo "qualcosa" con il massimo rigore storico possibile.

In questo ambito, uno dei concetti guida della nostra analisi del testo apuleiano sarà quello di *metalessi*, concetto forgiato da Gérard Genette a partire dagli anni Settanta, ma che noi cercheremo di approfondire attraverso la lettura dei testi saviniani, e di chiarirlo a nostro uso. Il romanzo di Apuleio è particolarmente attraversato da fenomeni metalettici, ai quali ci è sembrato utile prestare un'attenzione maggiore di quanto sia stato fatto finora, e studiarli coniugando un'analisi di tipo narratologico con la contestualizzazione storica. Del testo apuleiano si considererà pertanto, in un primo momento, il ruolo della metalessi nella strutturazione del materiale narrativo, e il modo in cui questa partecipa della costituzione del significato; in seguito saranno esaminati in dettaglio due passi – uno all'inizio e l'altro alla fine del libro – in cui tale fenomeno testuale è operativo e ha creato, da sempre, problemi e incertezze esegetiche.

Per quanto invece riguarda la situazione della critica saviniana, pochissimi studi finora sono stati dedicati al tema di cui ci occupiamo. Esistono, più in generale, alcuni contributi monografici sulla questione del mito nell'opera di Alberto Savinio;¹¹ ma per quel che specificamente concerne il rapporto tra Savinio e Apuleio, questo, a parte le poche pagine di Lionello Sozzi,¹² è stato finora preso in considerazione soltanto da Giovanna Caltagirone (1998) e da Claudia Zudini (2008), ciascuna autrice di uno studio nel quale sono trattate le due principali riscritture saviniane della *fabula* di Amore e Psiche, cioè il romanzo *Angelica o la notte di maggio*, pubblicato da Morreale nel 1927, e il racconto *La nostra anima*, stampato in tiratura limitata nel 1944, per Bompiani, da Documento Editore.

Dal canto nostro, leggendo la produzione dello scrittore italiano abbiamo potuto individuare altri testi che a nostro giudizio sono in rapporto con l'opera di Apuleio, e che è diventato quindi necessario considerare. Abbiamo pertanto allargato il *corpus* delle riscritture apuleiane fatte da Savinio, accludendo ai testi già citati i racconti *Figlia d'imperatore*, apparso per la prima volta nel numero della «Lettura» di febbraio 1939, per poi essere inserito nella raccolta *Casa «la Vita»*, pubblicata da Bompiani nel 1943; *Zia Apollonia*, uscito il 28 agosto 1942 sulla «Stampa»; *Viaggio*, pubblicato anch'esso sulla «Stampa» dell'8 febbraio 1942. Si è inoltre considerato da vicino un articolo che Savinio pubblicò sullo stesso giornale nella seconda metà degli anni Trenta, intitolato *Metamorphoseon*, e ora

¹¹ Cf. Bramanti 1983 e Usai 2005. Un eccellente contributo specifico è quello di Bravi 1998, dedicato alla riscrittura saviniana del mito di Alceste nella pièce *Alceste di Samuele*. Sull'*Alceste* di Savinio si vedano anche Cascetta 1995 e Tramuta 2001.

¹² Cf. Sozzi 2007, pp. 201-206.

incluso nell'antologia curata da Leonardo Sciascia e pubblicata da Sellerio con il titolo *Torre di guardia*.¹³

Di qui è nata un'altra ipotesi generale da cui ha preso le mosse la nostra ricerca sull'autore italiano: se Alberto Savinio ha sentito l'esigenza di tornare più volte, nel corso della sua vita, ad Apuleio, non può essere soltanto per rinarrare a propria guisa una storia che gli era piaciuta, ma perché in quel testo deve aver trovato qualcosa che lo interpellava profondamente. Pertanto la questione che abbiamo inteso sollevare da parte italianista è quella del perché Alberto Savinio si fosse rivolto ad Apuleio, e in che cosa consistette propriamente la sua interrogazione. In questo ambito le problematiche che abbiamo dovuto affrontare sono molteplici, e si inscrivono nella più ampia questione del rapporto tra l'anima, l'amore e il male nella cultura novecentesca, temi che l'autore ha affrontato allo stesso tempo con lucidità intellettuale e con aderenza emotiva ai grandi avvenimenti della storia.

Se Savinio ha "riscritto" Apuleio in alcune delle sue opere, queste sono al tempo stesso autosufficienti e no. Vale a dire che esse, da un lato, possono essere lette di per sé, autonomamente; ma che dall'altro, al fine di poter esprimere la loro più alta valenza significativa, necessitano del confronto col loro modello. Questa idea si situa al cuore stesso della nostra ricerca in merito all'autore italiano; circa il nostro metodo di lavoro vorremmo dunque precisare che l'interpretazione di Savinio qui tentata nasce da quello che l'incontro del testo moderno e del testo antico ci è parso suscitare a livello della significazione.

La tesi è divisa in tre parti, ognuna delle quali consta a sua volta di tre capitoli.

¹³ Cf. Savinio 1993 per la seconda edizione.

La prima parte è intitolata *Prolegomena* e raccoglie delle riflessioni che si potrebbero dire preliminari, ma nel senso che abbiamo giudicato utile anteporle all'analisi vera e propria dei testi che costituiscono il nostro *corpus*. Il primo capitolo, *L'avvertenza, ovvero metafisica e apostolismo*, intenderà affrontare la questione dello stile di Alberto Savinio, della relazione che intercorre, nella sua scrittura, tra stile e pensiero, e di conseguenza del metodo con cui, a nostro avviso, dovrebbero essere lette le sue opere. Il secondo capitolo, *Savinio lettore di Apuleio*, cercherà di gettare qualche lume sulla maniera in cui lo scrittore italiano aveva letto e compreso il romanzo di Apuleio, e sulle questioni che egli aveva, dalla lettura di quel testo, ricavato. Il terzo capitolo, che abbiamo intitolato *Seconda indicazione esegetica*, offrirà alcune considerazioni teoriche di ermeneutica testuale a partire dalle quali trova fondamento il nostro metodo interpretativo. Questi tre capitoli costituiscono, insieme, la premessa alla nostra lettura di Savinio e di Apuleio; e se intendono rendere conto dell'ottica nella quale ci collochiamo, certo non pretendono in alcun modo esaurire le questioni altamente problematiche che vi sono sollevate.

La seconda parte della tesi è intitolata *Apuleio, o la voce del testo* e costituisce, come sopra accennato, un'analisi delle *Metamorfosi* condotta attraverso strumenti concettuali che la ricezione saviniana di quel testo ci ha aiutato a definire. Nel primo capitolo, savinianamente intitolato *Fesso chi legge*, saranno sviluppati e precisati i concetti guida della nostra analisi del testo antico, che come già detto ruotano attorno al fenomeno testuale della metalessi; l'operatività di questa nel testo apuleiano sarà qui studiata a livello della strutturazione del materiale narrativo, per come esso è articolato in racconti e sotto-racconti, e in merito al suo ruolo nella produzione del significato. Il secondo capitolo ha come titolo *Una presenza (s)gradita*, e affronterà l'analisi di uno dei passi più problematici

dell'intero romanzo, ovvero la metalessi d'autore che compare in 11.27.9 grazie alla lezione *Madaurensem*, la quale risale all'archetipo della nostra tradizione manoscritta. Se tale lezione è corretta, l'autore si introduce inaspettatamente nell'universo fittizio; cercheremo quindi di chiarire che cosa questo comporti a livello narrativo, e di ipotizzare che cosa siffatta operazione avesse potuto significare per un autore che è culturalmente e cronologicamente assai lontano da certi ludi postmoderni. Il terzo capitolo di questa parte si intitola *Prologolalia* e presenterà la nostra ipotesi di lettura del prologo delle *Metamorfosi* di Apuleio, altro luogo massimamente problematico del romanzo. La nostra interpretazione di esso interesserà la *vexata quaestio* dell'identità della voce parlante, a partire da quello che a tutta prima pare essere un fenomeno di metalessi enunciativa ivi presente. Tale ipotesi di lettura intende anche restaurare quella che a nostro avviso fu una lezione originaria del testo, tramandataci dall'archetipo e finora emendata per congettura da tutti gli editori in quanto la comprensione moderna di quel passo ha sempre mancato, almeno così ci è parso, l'intento dell'autore.

La terza e ultima parte della tesi si intitola *Savinio, o la manutenzione del mistero*, ed è volta ad analizzare la maniera in cui Savinio ha riscritto Apuleio, le problematiche che, attraverso tale operazione, ha voluto e saputo affrontare. Nel primo capitolo, intitolato *Questioni nuziali*, illustreremo come Savinio abbia diversamente rielaborato, nel corso delle sue riscritture, il dispositivo delle nozze presente nella *fabula* apuleiana: in *Angelica o la notte di maggio* grazie ad esso viene innervata nel testo una critica alla realtà sociale e culturale contemporanea; in *Zia Apollonia* agirà invece il recupero dell'idea apuleiana del talamo funereo, con l'intento di provare a dire qualcosa dell'amore in sé, dal punto di vista del rapporto tra amare e morire da un lato, vivere e morire dall'altro. Il secondo capitolo si

intitola *Presenze dell'arcano* e cercherà di studiare il modo in cui Savinio ha rielaborato e fatto rivivere il tema apuleiano dell'arcano; saranno considerati da questo punto di vista soprattutto il romanzo di *Angelica* e il racconto *Figlia d'imperatore*. Con il terzo e ultimo capitolo, *L'Europa e il problema del male*, proveremo invece a riflettere su una particolarità pressoché comune a queste riscritture saviniane, cercando di comprendere in che modo si sia originata nell'autore la necessità di pensare certi eventi della storia d'Europa attraverso il testo apuleiano, e perché.

I. PROLEGOMENA

L'AVVERTENZA, OVVERO METAFISICA E APOSTOLISMO

Presso il Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze è conservato un dattiloscritto di tre fogli di Alberto Savinio, del maggio 1944, nel quale l'autore fornisce indicazioni intorno a due suoi romanzi, *La casa ispirata*, stampato da Gino Carabba nel 1925, e *Angelica o la notte di maggio*, stampato da Giuseppe Morreale nel 1927, discutendo del loro interesse e della loro origine. Il testo del dattiloscritto è stato da Alessandro Tinterri ricondotto, in tutta verosimiglianza, a un progetto di riedizione dei due romanzi in unico volume destinato all'estero, progetto che fu sollecitato dall'IRCE, l'Istituto per le Relazioni Culturali con l'Estero, e di cui rimane traccia nel carteggio tra l'autore e il suo editore Valentino Bompiani.¹⁴ Le informazioni che Alberto Savinio fornisce riguardo all'*Angelica* sono relativamente numerose e di notevole interesse esegetico. Egli si diffonde in particolare sul fatto che il libro sia ispirato dal cinematografo, «dallo spirito e dalla tecnica del cinematografo, a quel modo che *Madame Bovary* è un libro ispirato dallo spirito e dalla tecnica della fotografia»,¹⁵ per concludere l'avvertenza con le parole che seguono:

Ecco perché noi crediamo che nella storia letteraria del nostro tempo, *Angelica o la notte di maggio* ha una sua ragione "storica". Se di questa leggera parafrasi della favola di Psiche i critici non sapranno o non vorranno scoprire le sue altre e più essenziali qualità, valga almeno a individuarla questo suo "cinematografismo".¹⁶

La possibilità che i critici, oltre che non sappiano, anche non vogliano scoprire le altre sue qualità è probabilmente da leggere nell'ambito della

¹⁴ Cf. la lettera di Savinio a Bompiani, datata Roma 30 aprile 1944, ora in D'Ina-Zaccaria 1988, pp. 250-253, e la nota al testo di Alessandro Tinterri in Savinio 1995, pp. 932-933.

¹⁵ Savinio 1995, p. 934.

¹⁶ Savinio 1995, p. 935.

polemica anti-critica dell'autore, non soddisfatto di come le sue opere erano state, soprattutto in Italia, accolte fino ad allora e comprese.¹⁷ Tuttavia questa frase dice più di quanto a prima vista non sembri. In primo luogo che, per trovare quelle qualità, bisogna anzitutto *volarlo*; e questa notazione non è banale se la si rapporta con l'apparenza «leggera» dell'opera. Alberto Savinio la definisce una «leggera parafrasi della favola di Psiche», ma come è da intendere quel «leggera»? Fino a che punto prenderemo, noi, questa leggerezza alla lettera? E che cosa vuol dire, per Alberto Savinio, essere leggeri?

Se si pensa che la parafrasi altro non è che quella esposizione di un testo con parole proprie, tale da secondarne la costruzione e al contempo da rendere questa più semplice e chiara, si intuisce facilmente come la definizione dell'*Angelica* quale «leggera parafrasi» della fabula apuleiana sia in primo luogo un eufemismo di modestia, comprensibile da parte dell'autore dopo aver accostato il suo romanzo al grande capolavoro di Flaubert. Quello che però qui ci interessa è l'antitesi che in tale frase si agita, ovvero la «leggerezza» dell'*Angelica* da un lato, e dall'altro la presenza nel romanzo di qualità «essenziali», e come tali nascoste, tutte da scoprire. Qualità che Savinio in quell'avvertenza non menziona, di cui non parla. Che stia qui giocando con i suoi lettori, pungolando i suoi critici? Che si stia divertendo a solleticarli, a lanciarli uno per uno alla ricerca di quello che magari non c'è e che quindi soltanto un critico potrebbe trovare?

Se questo dubbio ci attraversa, da esso potremmo uscire soltanto con un atto di fede – o con una tesi. E la tesi generale di questo studio (il nostro atto di fede) potrebbe essere enunciata così: Alberto Savinio ipocrita lo è,

¹⁷ Per averne un'idea, si vedano le recensioni coeve alla *Casa Ispirata*, di cui informa Alessandro Tinterri nella nota al testo in Savinio 1995, pp. 930-932. Sovente Savinio cerca, a mezzo di prefazioni, di fornire alcune indicazioni affinché le sue opere siano correttamente intese.

se lo è, fino a un certo punto – fino al punto, cioè, in cui non può più esserlo.

Ne va, in primo luogo, di una questione di stile. Dello stile di Savinio e del suo pensiero, del rapporto tra stile e pensiero. Per affrontare in maniera adeguata questa problematica non è inutile riferirsi a uno scritto che l'autore compose a guisa di prefazione per un'edizione delle opere dello scrittore antico che forse più di tutti gli corrispondeva, Luciano di Samosata.¹⁸ In esso egli accenna a una comitiva di scrittori, che qualifica come Grandi Dilettanti, «compagnia nella quale noi stessi aspiriamo di entrare»,¹⁹ e nella quale si trovano, secondo l'autore, Luciano e Montaigne, Stendhal e Nietzsche. La parola non deve ingannare: il dilettante non è, spiega Savinio, colui che è privo di scopo,²⁰ invero «un fine il Grande Dilettante lo ha e solo così si spiega la sua straordinaria attività che altrimenti sarebbe inesplicabile, il suo tenace *operismo* [...] anche il Grande Dilettante, strano a dire, anche il Grande Dilettante è affetto da apostolismo».²¹

Al nome di Nietzsche Savinio aggiunge una nota a piè di pagina di cui non ci lasceremo sfuggire la portata chiarificatrice, se posta in relazione a detto apostolismo. Egli scrive che nel Grande Dilettante «tutto è “superlativamente” gratuito». Che cosa significa essere gratuito

¹⁸ Alberto Savinio curò per Bompiani un'edizione dei *Dialoghi e saggi* di Luciano nella traduzione di Luigi Settembrini e con illustrazioni sue proprie (cf. Savinio 1944).

¹⁹ Savinio 2004, p. 54.

²⁰ Diversamente da me interpreta Walter Pedullà: «Nei libri di Savinio abbondano gli ossimori logici. Uno scrittore che sta qui ma che è anche altrove. Un colpo di dadi e il sotto finisce sopra. [...] Privo di scopo è il dilettante. Savinio ama essere un dilettante. [...] Che noia il pensatore sistematico, il narratore che racconta con più dettagli di quelli che sono necessari. [...] Scrivendo, suonando e dipingendo, Savinio si faceva piacere la vita. Un dilettante della vita senza scopo. Si vede sempre dopo dove eravamo diretti senza saperlo. Il linguaggio non sappia dove va e cosa cerca. Sarà premiato con concetti che danno tanto più piacere quanto più risultano veri» (Pedullà 2011, pp. 70-71).

²¹ Savinio 2004, p. 55.

superlativamente? Dov'è che il gratuito diventa il più gratuito, la gratuità "il più" della gratuità? Ebbene, diremmo, là dove il gratuito arriva a portarsi precisamente oltre la gratuità, là dove esso si fa gratuito fino al punto in cui non è più gratuito. Ma per toccare questa non-gratuità, anzi, questa meta-gratuità del pensiero di un Grande Dilettante, non si può prescindere da una questione di stile. Continua infatti Savinio: «la qualità del Grande Dilettante, la sua superiorità, la sua libertà è che lui solo può dire una cosa e assieme il suo contrario, senza contraddirsi». Dire una cosa e il suo contrario senza contraddirsi. Trovare cioè il punto in cui si conciliano gli inconciliabili: la congruenza, parola che dovrebbe essere opposta qui a coerenza, sebbene enigmatica, è rigorosamente necessaria.²² Dove si situa dunque questa non-contraddizione? A un livello certamente più profondo rispetto al piano delle singole enunciazioni linguistiche. Continua Savinio: «non può essere messo a colpa del Grande Dilettante se certuni, ignorando la natura del Grande Dilettante, prendono alla lettera le sue parole».²³ Le parole non devono essere prese alla lettera, ma lo scrittore, il Grande Dilettante, deve essere preso sul serio. Come prendere sul serio qualcuno delle cui enunciazioni occorrerebbe, in un certo senso, diffidare?

²² Su questa opposizione tra congruenza e coerenza (intesa quest'ultima come assenza di contraddizione nel susseguirsi delle parti di un tutto) si fonda una delle letture più acute dello stile nietzscheano, quella tentata da Jacques Derrida in *Éperons. Les styles de Nietzsche* (Derrida 1978).

²³ Altrimenti, ma egualmente, Jacques Derrida su Nietzsche: «mise en garde contre le confusionnisme esthétisant, aveugle à l'art autant qu'à la philosophie, et qui voudrait nous faire conclure de telles propositions nietzschéennes hâtivement déchiffrées que l'ère du philosophe-artiste étant désormais ouverte, la rigueur du concept pourrait se montrer moins intraitable, qu'on allait pouvoir dire n'importe quoi et militer pour la non-pertinence, ce qui revient toujours à rassurer et à confirmer, à laisser hors d'atteinte l'ordre auquel on croit alors s'opposer» (Derrida 1978, p. 60) – *mise en garde* che ovviamente, a nostro giudizio, vale anche per l'interprete di Alberto Savinio.

Tentare di rispondere a questa domanda significa affrontare di primo acchito una questione che molto probabilmente è anche la questione centrale per l'intendimento dell'opera di questo scrittore. Ne va della concezione del linguaggio che ebbe l'autore, e di conseguenza del ruolo, del compito che egli affidava alla letteratura. Se è vero che può apparire inopportuno affrontare ora, *d'entrée de jeu*, una questione in un certo senso ultima, rimane tuttavia il fatto che una presa di posizione, cosciente o meno, intorno a questa problematica si trova necessariamente ad essere propedeutica a qualsiasi lettura delle opere saviniane.

La parola plastica

In un saggio di filosofia delle arti pubblicato nel 1921 nella rivista *Valori Plastici*,²⁴ Alberto Savinio individua un rivolgimento operato dall'avvento della filosofia nella storia dell'uomo: essa volge l'attenzione degli uomini sull'essenza intelligibile delle cose; tale rivolgimento non ha potuto non influire sul linguaggio, accrescendo le parole di valore intellettuale. L'autore parla di una «azione distruttrice» esercitata dalla filosofia sulla poesia, ma quello che è importante capire (ed egli è, in questo punto, chiarissimo) è che questa azione non interessa «se non la parte sensuale, cioè ritmica, sonora, uditiva insomma, della poesia».²⁵ In verità la filosofia, anziché aver distrutto o sminuito, ha invece accresciuto e arricchito la «sostanza intima e precipua della poesia», che l'autore nomina «mistero lirico». Ciò significa in primo luogo che non esiste opposizione di fondo tra filosofia e poesia, tra la filosofia e questa concezione della

²⁴ Su tale rivista, nata nel 1918 e spentasi nel 1922, cf. Fossati 1981 e Storchi 2006.

²⁵ Savinio 2007, p. 91.

²⁵ Savinio 2007, p. 91.

poesia; e che il compito intimo della poesia,²⁶ cioè della letteratura, è portare al massimo grado la specificità del linguaggio quale strumento capace di esprimere l'essenza intelligibile delle cose.

Quello che Alberto Savinio qui prospetta, e cui resterà fedele in tutta la sua carriera, è un rapporto intrinseco e indissolubile tra linguaggio e intelligibilità, letteratura e conoscenza. È in questo contesto che deve essere considerato e compreso in tutto il suo valore e in tutta la sua portata quello che chiamerei il paradosso della «parola muta». Scrive difatti l'autore nel medesimo saggio: «L'invenzione della prosodia è da considerarsi come un manifesto proposito di infondere una certa quale apparenza di movimento, cioè di vita, alle parole, *le quali di per se stesse sono mute e immobili*, e fatte a colpire la nostra intelligenza e non mai la nostra sensitività».²⁷

Alla base di questo pensiero è l'idea di una antitetività del moto rispetto alla conoscenza. «Il tentativo di riprodurre gli aspetti della vita nell'attività del loro moto, annullerebbe di per se stesso ogni possibilità di rappresentazione, poiché il moto, per confondere le varie forme in una forma unica, le distrugge particolarmente».²⁸ Per chiarire il suo pensiero l'autore adduce l'esempio di un'elica, che non appena comincia a ruotare acquista l'aspetto di un disco; ha perso così la sua forma particolare (quella del perno e delle pale) senza però sostituirla con una nuova forma, «poiché il disco che noi crediamo vedere guardando una elica in moto, non è veramente un disco, ma l'immaginazione fallace di un disco». Del tutto analoga è la critica che l'autore rivolge alla pittura futurista, «la quale nel suo proprio tendeva alla rappresentazione delle forme fallaci che il

²⁶ Qui si intende, l'autore intende, la parola «poesia» nella sua qualità essenziale, non cioè in opposizione tecnica alla parola «prosa».

²⁷ Savinio 2007, p. 89. Corsivo mio.

²⁸ Savinio 2007, p. 79.

movimento fa acquistare agli oggetti».²⁹ Immagine fallace contro forma vera. Per Alberto Savinio l'arte è tale, è vera arte, se rappresenta forme vere – e non immagini fallaci. Alla base di tutto ciò v'è un rapporto essenziale dell'arte con la verità – ma che cosa sia questa verità, come si configuri, resta da determinare e non lo daremo certo per scontato. Altrimenti detto, ogni autentica pratica artistica ha per l'autore una valenza intellettuale e conoscitiva; egli rifiuta categoricamente e *in toto* ogni concezione ornamentale, evasiva o estetizzante dell'opera d'arte.

La parola muta e immobile è la parola come opera d'arte, è la *parola plastica*. In questo saggio del 1921 l'autore compie un'operazione in un certo senso paradossale e in ogni senso raffinatissima. Intendendo considerare «il singolarissimo e misterioso fenomeno delle arti nel loro lato spirituale o, per meglio dire, metafisico»³⁰ egli procede a una distinzione precisa tra le varie arti, esaminando ciascuna nella sua intima natura, in ciò che essa ha di più specifico, per concludere che soltanto le arti plastiche rispondono all'esatto significato della parola arte. Facendo ciò da un canto, d'altro canto e allo stesso tempo egli estende quello che considera il proprio delle arti plastiche a ogni altro tipo di arte, quale l'elemento che ne costituisce l'intima e profonda cagione. Ogni altro tipo di arte è in un certo senso, o dovrebbe essere, plastica.

L'idea plastica è l'illustrazione di una completezza raggiunta, dice Savinio. La concezione che sottende, senza mai enunciarsi in maniera esplicita, tutto questo bellissimo saggio saviniano è che l'immobilità, che costituisce il proprio delle arti plastiche, è anche la prima e necessaria condizione di possibilità della conoscenza. Nella cultura occidentale, laddove si intenda riflettere sul rapporto tra linguaggio e conoscenza, che lo

²⁹ Savinio 2007, p. 80.

³⁰ Savinio 2007, p. 77.

si sappia o no, si sta già dialogando con Cratilo. A quanto ci è dato sapere fu Socrate a farlo per primo, mercé Platone:

ΣΩ. Αὐτὸ τοίνυν ἐκεῖνο σκεψώμεθα, μὴ εἰ πρόσωπόν τί ἐστιν καλὸν ἢ τι τῶν τοιούτων, καὶ δοκεῖ ταῦτα πάντα ρεῖν: ἀλλ' αὐτό, φῶμεν, τὸ καλὸν οὐ τοιοῦτον ἀεὶ ἐστιν οἷόν ἐστιν;

ΚΡ. Ἀνάγκη.

ΣΩ. Ἄρ' οὖν οἷόν τε προσειπεῖν αὐτὸ ὀρθῶς, εἰ ἀεὶ ὑπεξέρχεται, πρῶτον μὲν ὅτι ἐκεῖνό ἐστιν, ἔπειτα ὅτι τοιοῦτον, ἢ ἀνάγκη ἅμα ἡμῶν λεγόντων ἄλλο αὐτὸ εὐθὺς γίνεσθαι καὶ ὑπεξιέναι καὶ μηκέτι οὕτως ἔχειν;

ΚΡ. Ἀνάγκη.

ΣΩ. Πῶς οὖν ἂν εἴη τι ἐκεῖνο ὃ μηδέποτε ὡσαύτως ἔχει; εἰ γάρ ποτε ὡσαύτως ἴσχει, ἔν γ' ἐκείνῳ τῷ χρόνῳ δῆλον ὅτι οὐδὲν μεταβαίνει: εἰ δὲ ἀεὶ ὡσαύτως ἔχει καὶ τὸ αὐτό ἐστι, πῶς ἂν τοῦτό γε μεταβάλλοι ἢ κινῶιτο, μηδὲν ἐξιστάμενον τῆς αὐτοῦ ιδέας;

ΚΡ. Οὐδαμῶς.

ΣΩ. Ἀλλὰ μὴν οὐδ' ἂν γνωσθεῖη γε ὑπ' οὐδενός. ἅμα γὰρ ἂν ἐπιόντος τοῦ γνωσμένου ἄλλο καὶ ἄλλοιον γίγνοιτο, ὥστε οὐκ ἂν γνωσθεῖη ἔτι ὁποῖόν γέ τί ἐστιν ἢ πῶς ἔχον: γινῶσις δὲ δήπου οὐδεμία γινώσκει ὃ γινώσκει μηδαμῶς ἔχον.

ΚΡ. Ἔστιν ὡς λέγεις.

ΣΩ. Ἀλλ' οὐδὲ γινῶσιν εἶναι φάναι εἰκός, ὃ Κρατύλε, εἰ μεταπίπτει πάντα χρήματα καὶ μηδὲν μένει.³¹

³¹ Platone, *Cra.* 439d-440a. «SO. E allora, consideriamo codesto bello in sé, non già se un volto è bello, o qualche altro oggetto dello stesso genere, tutte cose che paiono fluire; bensì, diciamo, il bello per se stesso non è tale sempre qual è?

CRA. Necessariamente.

SO. Ma sarebbe possibile dirlo giustamente per sé, se sfugge sempre, anzitutto quanto all'essere, e poi quanto all'esser così o così; o è necessità che nel momento stesso in cui lo enunciamo, esso diventi un altro e si sottragga e non stia più a quel modo?

CRA. Necessità, certo.

SO. Come dunque potrebbe mai essere qualcosa quello che non sta mai allo stesso modo? Perché, se anche per un attimo rimane al modo stesso, evidentemente in quest'attimo non trapassa. E se sta sempre allo stesso modo ed è lo stesso, come potrebbe tramutarsi o muoversi, non uscendo punto dalla sua propria idea?

CRA. Non potrebbe in nessun modo.

SO. Non solo, ma non potrebbe neanche esser conosciuto da nessuno. Giacché nel momento stesso che uno gli si avvicinasse per conoscerlo, esso diverrebbe altro e diverso, sicché più non potrebbe esser conosciuto qual è o come si trovi d'essere. Nessuna conoscenza difatti conosce quello che conosce, se questo non sta fermo in alcun modo.

CRA. È come tu dici.

SO. Anzi, Cratilo, ci converrà pur dire che conoscenza non esiste, se ogni cosa muta e niente riman fermo» (traduzione di Emidio Martini 1989).

Che questa sia la posizione di Platone è alquanto evidente; che la questione sia comunque delicata e di non facile soluzione, Platone stesso è il primo a riconoscerlo.³² Ad ogni modo Savinio su questo non ha dubbi, la conoscenza nel divenire non può darsi.³³

Altra operazione particolare che l'autore compie in questo saggio è quella di tentare una sorta di genealogia psicologica delle idee. Dopo aver affermato che la mente umana contrappone alla nozione del tempo e del divenire, «nozione generatale dalla vita stessa»,³⁴ la nozione contraria dell'immobilità, e che questa costituisce la fonte psicologica del concetto dell'immortalità e della vita futura, egli aggiunge:

Bisogna rilevare oltre di ciò che anche là dove l'attitudine mentale degli uomini non concepisce la vita futura come una continuazione della vita presente, l'idea e il concetto dell'immobilità restano pur sempre il concetto del futuro bene supremo. In questo caso è la morte stessa – situazione statica per eccellenza – che viene ad essere il compimento di ogni benessere, come ritroviamo in Egesia il *πεισιθάνατος*, negli stoici, nei buddisti, in Schopenhauer, e in altri.³⁵

La riflessione filosofica si lega qui, a dispetto della compostezza e neutralità della scrittura che convengono al genere saggistico, a un sentimento profondamente personale. Un sentimento di vicinanza alla

³² «Ταῦτ' οὖν πότερόν ποτε οὕτως ἔχει ἢ ἐκείνως ὥς οἱ περὶ Ἡράκλειτόν τε λέγουσιν καὶ ἄλλοι πολλοί, μὴ οὐ ῥάδιον ἢ ἐπισκέψασθαι» (440c), «Se tali cose stieno a questo modo o a quell'altro che dicono Eraclito coi suoi seguaci e molti altri, forse non è facile giudicarlo» (traduzione di Emidio Martini 1989). Senza contare che questo dialogo si concluderà sulla persuasione mancata di Cratilo da parte di Socrate, e sull'invito porto da Cratilo a Socrate a meditare ancora e provare a comprendere la dottrina eraclitea.

³³ Tra parentesi: immensa spigolosa e centrale è a mio giudizio la questione del rapporto tra Savinio e Platone, cioè del platonismo di Alberto Savinio. Che cosa la metafisica saviniana debba al platonismo e che cosa gli apporti. In cosa la sua concezione del linguaggio (e indi della letteratura) si affranchi dalla concezione corrente per recuperare qualcosa di antico, di pre-moderno: di “greco” potremmo dire. Ambizione di questo studio vorrebbe essere anche quella di tentarne una prima (per quanto sommaria) mappatura, *speculi Apuleiani gratia*.

³⁴ Savinio 2007, p. 97.

³⁵ Savinio 2007, p. 98.

morte, ma di una vicinanza tutta particolare quale introiezione o meglio incorporazione del pensiero della morte. Sentimento che Savinio descrisse, in modo al tempo stesso ironico e accorato, ventuno anni dopo, nella prefazione³⁶ alla raccolta di racconti *Casa «la Vita»* (sul cui titolo, alla luce della nostra lettura, potremmo disquisire a lungo) da cui cito alcuni passaggi che vorrei risuonassero in consonanza con quanto qui si è cominciato a dire a proposito dell'idea saviniana dell'arte, dell'artista, della plasticità, del formare e del fermare, dell'immortalità e dell'immobilità, della conoscenza (tutti i corsivi saranno miei):

Molti dei racconti contenuti in questo volume sono ispirati dal pensiero della morte [...] Questo persistente ritorno del tema della morte non è avvenuto di proposito, sì per una necessità segreta che di nascosto mi ha forzato la mano. Io stesso ne ho stupito [...] È per questo felice stupore, per questo loro presentarsi inaspettate e nuove, per questo venirmi incontro *come da un altro mondo*, che prima di farsi amare da altri le mie opere si fanno amare da me; prima di divertire altri esse divertono me; prima che ad altri esse dicono a me che nel buio quale dietro a me si richiude esse rimangono *ferme e formate di un fosforo immortale*. [...] Già nel 1922 io pensavo alla morte. Che dico? Molto prima certamente. Tronchiamo gl'indugi: ho cominciato a pensare alla morte quando ho cominciato a pensare. Pensare è una sineddoche. Pensare è la parte di un tutto. Pensare implica un sottinteso che si tace per pudore mentale: per quel medesimo eufemismo che di una persona morta ci fa dire che «essa non è più». Quando si dice «pensare», s'intende «pensare alla morte». [...] Nella vita degli uomini la cosa più importante è la morte. [...] *Solo la morte degli artisti m'interessa*, come del resto la sola vita che m'interessi è quella degli artisti. [...] *Una morte lavorata come un'opera d'arte* è quella di Paracelso, il quale – lo dice da sé – conosceva il vero valore della morte per averci pensato tutta la vita, e sapeva che se anche la vita ha qualche valore, è unicamente perché essa ci conduce alla morte che è la soluzione di tutti i problemi, ma non perché li tronca come credono i più, di tutte le difficoltà, di tutti i nodi. È la liberazione da tutte le minacce [...] *È la conoscenza di ciò che ignoravamo*. È là che io conoscerò di persona il mio nonno Giorgio de Chirico, che finora io vedo soltanto nel ritratto su pergamena [...] Là conoscerò mia nonna Adelaide che in vita non volle mai farsi ritrarre da mano di pittore, *perché sapeva che se la sua immagine fosse stata*

³⁶ Questa prefazione fu scritta verso la fine dell'anno 1942, e spedita all'editore Valentino Bompiani assieme a una lettera datata 29 dicembre 1942. Cf. la nota al testo di Alessandro Tinterri in Savinio 1999, p. 920.

*«fermata» sulla tela, essa avrebbe perduta quanto a sé ogni ragione di vivere e sarebbe scomparsa [...] È là che io ritroverò mio padre e gli dirò quello che ho fatto in questi trentotto anni che non ci siamo più veduti, e lui certo sarà contento. È là che io ritroverò mia madre [...] È là che io e mio fratello ci ritroveremo quali eravamo vent'anni sono, quando nulla ci divideva ancora e in due avevamo un solo pensiero. È là che per la prima volta io vedrò mia sorella Adelaide, morta sei mesi prima che io nascessi, e forse questa è la ragione «fisiologica» perché costantemente io *mi porto dentro* il pensiero della morte.³⁷*

Se la conoscenza è conoscenza nell'immobilità, essa è conoscenza per la morte. Nel saggio del 1921 Alberto Savinio scrive che il concetto di immobilità, nato per antitesi all'esperienza del divenire, non si mantiene soltanto allo stato futuro ma anche viene in qualche modo anticipato alla vita presente, «poiché il fondamento psicologico di ogni saggezza porta a una sorta di pregodimento della calma definitiva».³⁸ Ecco la genesi, e la genealogia, del concetto di immobilità terrena, concetto che si trova al cuore della poetica di questo scrittore. Dobbiamo qui seguirlo da presso, passo a passo:

Sorge in tal modo la nozione di una immobilità terrena. La vita stessa, gli oggetti, le forme, persino gli avvenimenti sono riguardati nell'aspetto di una loro presunta absolutezza. Il mondo sensibile e visibile viene ad acquistare una consolante apparenza di stabilità. L'occhio si posa sugli oggetti con fiducia; vediamo ovunque una calma sicura e troviamo una specie di inamovibilità della natura. Nasce così l'idea dell'eternità terrena, la quale, non che essere l'idea forse più profonda che gli uomini abbiano avuto fin adesso, è fecondissima per le arti, poiché è nella rappresentazione dell'eternità terrestre che noi ritroviamo l'origine misteriosa delle arti plastiche.³⁹

La conoscenza esiste per l'immobilità – per la morte. Eppure qui l'autore aggiunge un velo di complicazione, e forse di complicità, al suo discorso. È la possibilità stessa della *forma*, della rappresentazione formale,

³⁷ Savinio 1999, pp. 199-203.

³⁸ Savinio 2007, p. 98.

³⁹ Savinio 2007, p. 98-99.

ciò cui l'idea dell'eternità terrena apre la strada.⁴⁰ Si è detto che l'arte è tale se è *vera* arte, se rappresenta *forme vere*.⁴¹ Se ha istituito un rapporto attivo con la conoscenza. Ora, se mi si consente il paradosso, lo straordinario e quasi invisibile *coup de théâtre* di Alberto Savinio è tutto nell'adoperare, a questo punto del suo discorso, descrivendo gli effetti della nozione di immobilità terrena, il lessico della presunzione, della presupposizione, dell'apparenza («presunta assolutezza», «apparenza di stabilità»). È come se la *doxa* si fosse mescolata all'*aletheia*. Leggendo il saggio intuiamo che tutto il discorso dell'autore, tutto il problema dell'arte ha a che fare con la verità – ma la verità non è mai nominata: *aletheia lanthanei*. La questione della verità è precisamente ciò che questo saggio al tempo stesso incorpora e reprime. Alberto Savinio non si esprime sulla possibilità di toccare attraverso l'arte la verità, se questa è; semplicemente riconosce che l'idea dell'eternità terrena è la più profonda e feconda mai avuta dall'uomo.⁴² E profonda di una profondità che gli sembra andare oltre la vita.

L'autore aveva definito la nozione di immobilità futura come qualcosa originatosi per contrasto alla precarietà esperita vivendo nel divenire. È qui che il suo discorso s'incava, si solca – apre lo spazio per accogliere qualcosa di più. Queste le sue parole: «Il sentimento di codesta precarietà suscita, per effetto di reazione, il desiderio della stabilità, che viene a essere

⁴⁰ Cf. «Il tentativo di riprodurre gli aspetti della vita nell'attività del loro moto, annullerebbe di per se stesso ogni possibilità di rappresentazione, poiché il moto, per confondere le varie forme in una forma unica, le distrugge particolarmente», Savinio 2007, p. 79, già citato *supra*.

⁴¹ «L'immobilità apparente non è l'immobilità vera», Savinio 2007, p. 87.

⁴² Invero Savinio si esprime anche senza esprimersi. *Aletheia lanthanei*, e questo suo *lanthanein* – strutturale, costitutivo – è se vogliamo l'altra faccia della «origine misteriosa delle arti plastiche». La struttura di questo *lanthanein*, il suo *mistero*, è la ragione profonda che ha condotto Savinio ad Apuleio – e che Savinio ha condotto su Apuleio. Su questo, sul mistero, e sul testo di Apuleio come mistero, naturalmente torneremo.

la più profonda e costante nostalgia dei mortali».⁴³ Fino a che punto si tratta qui di una pura nozione antitetica, se egli non si perita di qualificarla come nostalgia? Eccone la logica illogica: quella stabilità che l'uomo desidera per contrasto a ciò che prova *e solo conosce*, essendo la vita nient'altro che moto, è essa stessa una nostalgia, qualcosa cui l'uomo vorrebbe quindi tornare (*nostos*), qualcosa che pertanto *ha già conosciuto*; qualcosa di noto ma che allo stesso tempo necessariamente eccede la vita, essendo la vita, appunto, nient'altro che moto. È la nostalgia più profonda e costante. La sua profondità sta tutta in quella eccedenza. È la nostalgia, cioè, di qualcosa che precede la vita.⁴⁴ A ben guardare questo qualificare l'immobilità futura di nostalgia ne modifica la nozione. Non più mera nozione antitetica, essa acquisisce credito e priorità ontologici.

Il passaggio dal concetto di immobilità futura a quello di immobilità terrena avviene, dice Savinio, per «una sorta di pregodimento della calma definitiva».⁴⁵ A produrre tale pregodimento è il «fondamento psicologico di ogni saggezza». Interessante qui è l'uso della parola saggezza, in quanto essa si oppone a un più o meno preciso sapere; in quanto essa rimanda a un avere senno, più che conoscenza. Di qui le riserve dell'autore, la sua prudenza nella prodezza, tutta la cautela di un lessico dell'apparenza e della supposizione (cui abbiamo sopra accennato) *proprio nel momento in cui* il discorso è diventato più audace, anzi, è diventato il discorso più audace. Questa idea dell'eternità terrena, che nasce all'uomo forse più di quanto

⁴³ Savinio 2007, p. 97.

⁴⁴ Vale la pena notare una interessante sincronia: proprio l'anno prima, nel 1920, Freud pubblicava in Germania il saggio *Jenseits des Lustprinzips* (*Al di là del principio del piacere*), contenente la teoria della pulsione di morte. Non saprei dire se Savinio l'avesse già letto, molto probabilmente no. Ad ogni modo in Savinio c'era già, come sempre rimarrà, una disponibilità naturale ad accogliere favorevolmente tale teoria, tanto da farne in seguito un asso portante della sua poetica, soprattutto dalla metà degli anni trenta in poi.

⁴⁵ Savinio 2007, p. 98.

non nasca dall'uomo, che è all'origine delle arti plastiche (e quindi, in un senso, delle arti *tout court*), non è altro che il modo per sottrarre la vita al divenire, o il divenire alla vita. È cioè il modo per accogliere, ci sta dicendo Savinio, la morte *nella* vita.

La riflessione giunge qui a esiti alquanto inediti, che non vengono mai enunciati esplicitamente, ma che costituiscono il nucleo profondo, e persistente, del suo pensiero. Partendo, via Aristotele, da una identificazione della vita e del movimento, «ὁ βίος ἐστὶ κίνησις (la vita è movimento)»,⁴⁶ l'autore giunge a profilare, direi quasi suo malgrado, senza alcuna dichiarazione esplicita, un rapporto estremamente ambiguo del moto con la vita e la morte – nel senso che se esso imita l'una (come «sintesi meccanica della vita» scrive Savinio) pure procaccia l'altra, il suo stesso *senso* è nel condurre all'altra (dove la parola «senso» prende qui senso perché direzione).⁴⁷ Partendo dalla più netta opposizione tra moto e immobilità, e rimanendovi fedele, l'autore arriva a una non-opponibilità di vita e morte. È a partire da questa non-opponibilità che l'esperienza dell'arte – come per Platone quella della filosofia⁴⁸ – diviene possibile. Dell'arte in quanto esperienza di un *certo* rapporto alla morte.

L'uso della parola come forma d'arte, la letteratura cioè come arte della parola, di una parola *muta e immobile*, di una parola ferma e che

⁴⁶ Savinio 2007, p. 79.

⁴⁷ Si veda, nel saggio, la favola del bambino della fata e del filo; come anche l'esempio delle mamme che sfruttano gli effetti prodotti dal movimento ritmico, «espressione riassuntiva della vita» (pp. 95), per tranquillare i bambini irrequieti, portandoli così alla calma e all'assopimento.

⁴⁸ Così come Savinio, anche Socrate fece nell'ultimo giorno della sua vita il discorso più audace, allorché discutendo con Simmia e Cebete disse loro che se uno è saggio, lo deve seguire nella morte al più presto (Platone, *Phaed.* 61b). Ma questo “desiderare la morte” non è per niente, spiega Socrate, fare violenza a se stesso. È su questo paradosso che Platone costruisce il dialogo intitolato *Fedone* – che lo si rilegga dunque alla luce delle argomentazioni saviniane (in particolare la sezione 64a) come primo passo verso la scoperta delle profonde consonanze tra i due autori.

quindi anche è forma, trae per Savinio origine da tutto questo e costituisce un'operazione e un'esperienza eminentemente plastiche. Ma qual è questo certo rapporto con la morte che l'esperienza dell'arte rende possibile, e che rende possibile l'esperienza dell'arte?

Savinio ne parla in questo saggio soltanto figurativamente, attraverso l'immagine del ricordo. Immagine evocata in maniera piuttosto ellittica a due riprese, all'inizio e alla fine del testo:

Per toccare alla ragione vera delle arti plastiche, conviene partire dal presupposto che esse non sono associate in maniera diretta al fatto naturale del vivere. Ma poiché tali mie parole possono dar luogo a infinite incertezze e oscurità, mi affretto a soggiungere che io non intendo affatto collocare le arti plastiche nel regno dubbio e nuvoloso delle astrazioni. Il cielo me ne guardi! E a fine di esprimersi in un modo relativo, dirò che le arti plastiche si associano al corso naturale della vita, alla stessa guisa che vi si associano i ricordi.⁴⁹

Le arti plastiche non rispondono se non in una maniera mediata e come dire lontana alle immagini comuni e viventi della natura. Ci è rivelata altresì la ragione precisa di quel senso particolare delle arti plastiche, che ci presenta non la riproduzione diretta degli oggetti, delle cose, degli esseri, ma come un ricordo immutabile e definitivo di essi oggetti, cose o esseri.⁵⁰

L'allusione al ricordo permette ad Alberto Savinio di figurare in modo del tutto singolare quella particolare "associazione alla morte" di cui qui si tratta, cioè le modalità in cui essa morte è *nella* vita – vale a dire il mistero dell'opera quale presenza (o presentazione) dell'immobilità nel divenire. Dico in modo del tutto singolare perché il suo è e rimane un figurare elusivo. Ciò che del ricordo è qui preso in conto, è il suo carattere di compiutezza, il suo essere potremmo dire "plasticamente" conchiuso. Il ricordo è sempre, in questo senso, ricordo di qualcosa di morto. Ma il ricordo permane. La memoria, in quanto «permanenza nell'anima, e non

⁴⁹ Savinio 2007, pp. 80-81.

⁵⁰ Savinio 2007, p. 99.

moto»,⁵¹ intrattiene un rapporto ambiguo con la morte, al tempo stesso in qualità di ipostasi da un lato e di resistenza dall'altro, di opposizione alla (nostra) vanificazione.⁵² Questo accennare così breve, così ellittico, al ricordo a proposito della questione centrale di come l'arte si associ alla vita, ci porta a una dimensione particolarmente ricca di questo saggio, che è la dimensione dell'implicito, di ciò che Savinio dice e non dice, dice cioè non dicendo. A questa dimensione dell'implicito (o del nascosto) fa segno l'occorrenza continua, cioè la ricorrenza, di elementi lessicali denotanti o connotanti il mistero. L'apparizione così cursoria del tema del ricordo condivide almeno due aspetti con un'altra apparizione, quella, cui sopra abbiamo fatto cenno, della nostalgia. Entrambe intervengono con estrema economia di mezzi come a tagliare un certo discorso, ad aprirlo verso qualcosa di non detto o di non sufficientemente detto perché, in fin dei conti, fondamentalmente indicibile.⁵³ Entrambe legano l'accesso a *un qualcosa d'altro*, la più completa exteriorità, a un avvenimento di rievocazione dalla più profonda interiorità. La nostalgia, si potrebbe osservare, presuppone il ricordo. La nostalgia della stabilità di cui parla Savinio altro non è che il ricordo della morte.

⁵¹ Platone, *Crat.* 437b.

⁵² È forse a partire da questa associazione dell'arte alla vita *sub specie memoriae* che dovrebbe forse impostarsi la questione dell'autobiografia nell'arte di Alberto Savinio. In primo luogo nell'arte letteraria: scrittore *profondamente* autobiografico, affascinato e influenzato da scrittori altrettanto *profondamente* autobiografici, quali furono Luciano, Apuleio, Montaigne, Stendhal, Nietzsche. Grande questione dell'opera come memoria e della memoria come opera; dell'opera-memoria cioè come *μνήμη* e come *monumentum*. Sul concetto saviniano di autobiografia «profonda», si vedano le nostre riflessioni *infra*, pp. 89-91 e 132-135.

⁵³ Si veda la chiusa della seconda parte: «rappresentazione della realtà non quale essa è naturalmente visibile, ma di quella particolare *realtà plastica* che è l'aspetto ineffabile dell'eternità terrestre» (Savinio 2007, p. 99). Probabilmente anche qui Platone non vi è del tutto assente: si pensi a come queste allusioni alla nostalgia o al ricordo consuevinano col concetto platonico di apprendimento quale reminiscenza, tenendo a mente la concezione saviniana di un'essenza eminentemente conoscitiva dell'opera d'arte.

Capire in che senso la condizione fondamentale che rende possibile la pratica artistica sia il ricordo della morte, e come questa (l'arte, come anche la morte – l'arte in quanto *ester/inter-iorizzazione* della morte) sia intimamente legata alla dimensione della conoscenza, ci permette di fare un passo in avanti nella nostra analisi e giungere così al cuore del problema. Cioè: la concezione dell'idea plastica quale illustrazione di una completezza raggiunta riveste un significato tutt'altro che conservativo. Questa metafisica troppo sovente interpretata come un ritorno all'ordine rappresenta invece il più grande sconvolgimento, il più profondo attacco contro l'ordine precostituito, contro ogni ordine precostituito. Per il semplice fatto che essa non è disposta ad ammettere l'innovazione in arte come fatto esclusivamente o eminentemente formale, impiegando qui l'aggettivo "formale" in senso comune. Legando invece il concetto di forma a quello di *idea* (questione del platonismo, ancora), essa contempla la forma in un senso più pieno, che la connette alla dimensione (e al problema) della verità. L'innovazione è tale se è innovazione *vera*, se cioè interessa il modo in cui l'uomo vede e vive il mondo, non l'ultima maniera trovata da un pittore per disporre i colori sulla tela.

Nel saggio del 1921 Alberto Savinio definisce l'arte «rappresentazione della vita non *come è*, ma come *dovrebbe essere*».⁵⁴ Questa distinzione tra "essere" e "dover essere" è della più grande importanza, e prospetta una duplice dimensione. Da un lato, essa proietta la pratica artistica in senso anti-conservativo, auspicando un principio di miglioramento, di riforma, di cambiamento di ciò che non è accettabile: rappresentazione della vita non *come è*, ma *come è meglio che sia*. È aperta qui la questione della portata sociale e politica dell'arte, del suo civismo, direbbe Savinio. Ma questa distinzione tra "essere" e "dover essere"

⁵⁴ Savinio 2007, p. 84. Il corsivo è dell'autore.

istituisce anche una cesura tra le due sfere, un potente affrancamento della seconda dalla prima, la liberazione cioè della rappresentazione dalla sfera dell'“essere”, quello che Savinio avrebbe probabilmente chiamato lo svincolarsi dalla «triste ragione», e altri chiama “surrealtà”. E questo affrancamento è potente perché *dovuto*, perché una forma di finalismo investe l'ambito della seconda sfera, una missione al contempo artistica e intellettuale, sociale ed umana – un apostolismo. Dall'altro lato, questa distinzione non pone semplicemente l'arte nell'ambito di una “riforma dell'essere” ma anche apre la dimensione del dovere, dell'obbligo. Non come potrebbe, scrive Savinio, ma come dovrebbe essere. Entra l'etica. Giunge un appello. L'artista è qui *chiamato*, è cioè chiamato a rispondere, a dover rendere conto della realtà che immagina, della vita che iscrive (nel libro della memoria, potremmo dire dantesicamente) e che così prospetta. È qui insomma significato il pieno *engagement* spirituale dell'artista, la più alta assunzione di responsabilità: ed è qui che forse si crea una frattura, uno scarto, tra Savinio e la pratica surrealista, almeno una certa pratica surrealista. Ovvero, credo di poter sostenere che esiste in Savinio la fondazione della coscienza sulla base della responsabilità, su quel «dover essere» che oltrepassa il rapporto con la coscienza per come il surrealismo lo aveva impostato.

La questione si fa qui estremamente delicata, se non cimentosa: più prudente sarebbe soprassedere, se non ci sentissimo noi stessi chiamati in qualche modo a rispondere, a dover rendere conto. Se ci assumiamo la responsabilità di navigare in quest'acqua perigliosa, è perché riteniamo che ne vada di tutta la poetica del nostro autore, di tutta la sua concezione del linguaggio e della letteratura, nonché del significato autentico della metafisica per chi, quale teoria e pratica artistica, l'aveva inventata.

Savinio e il surrealismo

Ogni discorso circa il rapporto tra Savinio e il surrealismo trova il suo punto di coagulazione intorno alle parole che l'autore stesso aveva premesse all'edizione della raccolta di racconti intitolata *Tutta la vita*, pubblicata da Bompiani nell'estate 1946.⁵⁵ Savinio vi introduce una distinzione tra il suo modo di operare, il suo surrealismo, «se di surrealismo è il caso di parlare»,⁵⁶ e quello degli altri surrealisti dichiarati e riconosciuti (il surrealismo francese, vale a dire). La distinzione introdotta da Savinio, lo diciamo subito, non è una distinzione facile. L'obiettivo della prefazione è quello di fornire alcune indicazioni a giustificazione della propria poetica, che egli sentiva niente affatto compresa dai suoi contemporanei.⁵⁷ L'occasione gli viene fornita da una pagina scritta da André Breton, che Savinio lesse a Parigi nel 1937, a quanto sembra di capire, dalla mano diretta dell'autore,⁵⁸ nella quale è detto che a origine di quella forma d'arte che poi prese il nome di surrealismo ci sono nientemeno che i fratelli De Chirico. Se Savinio accetta l'affermazione, non sarà senza la necessità di una precisazione. E scrive:

Per conto mio accetto l'affermazione ma sento il bisogno di commentarla. Il surrealismo per quanto io vedo e per quanto so, è la rappresentazione dell'informe ossia di quello che ancora non ha preso forma, è l'espressione dell'incoscienza ossia di quello che la coscienza

⁵⁵ Nonostante il colophon rechi la data 1945. Cf. la nota al testo di Alessandro Tinterri in Savinio 1999, p. 960. Su Savinio e il surrealismo cf. anche Mazzocca 1992 e Isotti Rosowsky 2001.

⁵⁶ Savinio 1999, p. 555.

⁵⁷ Riferendosi ai racconti precedentemente pubblicati in *Casa «la Vita»* e in *Achille innamorato* scrive con sconsolatezza: «Ma chi ha capito quei racconti e chi capirà questi?».

⁵⁸ Nella fine degli anni trenta Breton stava lavorando all'*Anthologie de l'humour noir*, pubblicata per la prima volta nel 1940, ma subito censurata dal regime vichista, ed è probabile (anche se non del tutto sicuro) che la pagina letta da Savinio fosse una minuta di quella che oggi si trova nell'antologia sotto la voce, appunto, Alberto Savinio.

ancora non ha organizzato. Quanto a un surrealismo mio, se di surrealismo è il caso di parlare, esso è esattamente il contrario di quello che abbiamo detto, perché il surrealismo, come molti miei scritti e molte mie pitture stanno a testimoniare, non si contenta di rappresentare l'informe e di esprimere l'incosciente, ma vuole dare forma all'informe e coscienza all'incosciente.

Mi sono spiegato? Nel surrealismo mio si cela una volontà formativa e, perché non dirlo? una specie di apostolico fine. Quanto alla «poesia» del mio surrealismo, essa non è gratuita né fine a se stessa, ma a suo modo è una poesia «civica», per quanto operante in un civismo più alto e più vasto, ossia in un *supercivismo*.⁵⁹

Occorre notare in primo luogo, in queste parole, una sorta di duplicità, di movimento ambiguo. Finezza della scrittura di Savinio: allo stesso tempo essa configura una *mise à distance* e una riappropriazione. Da un lato l'autore separa categoricamente il proprio surrealismo (il «surrealismo mio») da quello che altri ha praticato o pratica (il surrealismo «per quanto io vedo e per quanto so»), dall'altro lato egli rivendica la propria come *la vera*, autentica pratica surrealista: «perché il surrealismo, come molti miei scritti e molte mie pitture stanno a testimoniare...», scrivendo qui non il «surrealismo mio», ma il surrealismo *tout court*. Scrivendo cioè quello che il surrealismo *dovrebbe essere*.

Quale dunque la differenza tra il surrealismo suo, quello che il surrealismo dovrebbe essere, o avrebbe dovuto essere,⁶⁰ e il surrealismo altrui? Non si tratta di una distinzione facile. Scrive difatti Salvatore Battaglia, nel saggio *Savinio e il surrealismo civico*:

La distinzione introdotta da Alberto Savinio nell'ambito del surrealismo è soltanto apparente e paralogica. In effetti, non si dà forma d'arte che non sia «espressione», vale a dire riscatto della coscienza. Tanto più nei confronti dell'estetica surrealista, che, al contrario di quanto è stato sostenuto dal Breton e dai suoi sodali, ha una genesi decisamente

⁵⁹ Savinio 1999, pp. 555-556. Il corsivo è dell'autore.

⁶⁰ «Il surrealismo “come scuola”, può darsi che sia fallito» scrive Savinio in un articolo apparso originariamente su «La Stampa» e ora in Savinio 1993, pp. 61-63.

intellettualistica. Semmai, si potrebbe convenire su conclusioni opposte, nel senso che lo scrittore surrealista, come appunto Savinio, tende a ricondurre all'inconscio e alle sue motivazioni informi e irrazionali i fenomeni della vita, gli eventi della realtà, il gioco dei nostri sentimenti e dei nostri conflitti.⁶¹

Capire l'argomentazione di Battaglia e capire perché essa *non può attaccare* il discorso saviniano è a questo punto molto importante. Essa qualifica il ragionamento saviniano di paralogismo, ossia di ragionamento errato per vizio di forma. Non si dà forma d'arte che non sia "espressione", dice Battaglia, ossia «rappresentare l'informe» riviene esattamente a «dare forma all'informe», si tratta in fondo della stessa cosa. Vale a dire: Savinio qui gioca con la lingua e ci vende (o forse si crea) un'illusione.⁶² Eppure. Tutto questo discorso saviniano è paralogico, potremmo dire. Potremmo persino dire che lo è, in un certo senso, tutta la sua opera. Da un lato qui egli sembra dire che di surrealismo, quanto a lui, non è forse il caso di parlare («quanto a un surrealismo mio, se di surrealismo è il caso di parlare, esso è esattamente il contrario...»), dall'altro sembra dire che il suo surrealismo è, o dovrebbe essere, il surrealismo *tout court*. La logica del discorso non sta già più in piedi, anzi *non vi è mai stata*. Questione di stile. Diventa forse ora chiaro il motivo per cui abbiamo aperto questo nostro capitolo attraverso la questione dello stile di Alberto Savinio, del rapporto tra stile e pensiero. Dicevamo sopra che occorre trovare il punto di congruenza, piuttosto che la coerenza, ed esso si trova qui nella non identità tra rappresentazione o rappresentare, espressione o esprimere, e quello che l'autore chiama il «dare forma» o il «dare coscienza». Mistero

⁶¹ Battaglia 1993, p. 21.

⁶² Ancora Battaglia: «Sarà, probabilmente, un'illusione dello scrittore; ma nutrirla e formularla è già un modo per viverla, e soprattutto è una via per sentire più concreta e più veridica una tecnica artistica che assai spesso sembra arrampicarsi sugli specchi e dà l'impressione di risolversi in un puro gioco dell'intelletto» (in Savinio 1993, p. 21).

del dare. Rappresentare l'informe non è – o non è sufficiente per – dare forma all'informe. Esprimere l'incosciente non è dare coscienza all'incosciente. La coscienza è qualcosa di più. Perché essa sia, occorre dare – occorre un *dono*. Cioè la *responsabilità* del dono, nell'estrema unicità della soggettività che si presenta dietro di esso. Un dono viene sempre da qualcuno, per qualcuno. La struttura del dare è quella di un «da a» e come tale configura un rapporto unico, i cui termini, le cui estremità, non sono punto sostituibili. Ed è in questa relazione fondata sulla insostituibilità che il concetto di responsabilità trova la condizione necessaria per costituirsi.⁶³ Per comprendere questo pensiero, e l'*enjeu* presente in questo pensiero, abbiamo bisogno di digredire un poco, e riflettere sulla concezione del linguaggio che aveva l'autore.

A questo fine, mi sembra opportuno comprendere la nostra analisi all'interno di una prospettiva critica del linguaggio inteso come sistema simbolico. Negli studi moderni tale prospettiva critica è stata inaugurata da Hans-Georg Gadamer nella terza parte di *Wahrheit und Methode*, laddove egli discute, opponendoli, il concetto di “segno” e quello di “immagine”. Ivi Gadamer intende in qualche modo opporsi e criticare la concezione strumentale del linguaggio, largamente maggioritaria nella tradizione occidentale, per cui la parola è puro segno. Dire che una cosa è “segno” significa dire che il suo essere si identifica con la sua utilizzazione: ciò che gli è proprio consiste nel fatto di rimandare; anzi, esso è l'astrazione del rimandare stesso: sopprime la sua propria cosalità per risolversi e sparire tutto nel significato. In questo modo il segno, a differenza dell'immagine, non ha bisogno di quel contenuto caratterizzato dalla somiglianza con ciò

⁶³ Sulla insostituibilità come concetto cardine della responsabilità, si vedano almeno l'analisi heideggeriana al paragrafo 47 di *Sein und Zeit*; Patočka 2008, p. 118 e Derrida 1999, pp. 64-68.

cui rimanda; ogni contenuto visibile proprio del segno è ridotto a quel minimo che basta per la sua funzione di rimando.⁶⁴

Ciò che è in gioco qui è il rapporto tra la parola e la cosa. Roberto Esposito, partendo da alcune analisi di Hegel e di Foucault, descrive tale rapporto individuando un dispositivo negativo, o meglio nichilistico, come elemento costitutivo dell'operazione linguistica:

La negatività del linguaggio, oltre che l'atto del rappresentare, investe anche la realtà di ciò che rappresenta. A essere negato, nella procedura linguistica, non è solo un dato modo di essere della cosa, ma, in un certo senso, la sua stessa esistenza. Per nominarla, la lingua deve trasportarla in una dimensione diversa da quella reale. Non avendo alcuna relazione costitutiva con le cose che designano, insomma, le parole sottraggono loro la realtà che pure intendono esprimere. Solo smarrendo la propria esistenza concreta, gli esseri sono linguisticamente rappresentabili. Nel momento stesso in cui viene nominata, la cosa perde il suo contenuto, trasferendosi nello spazio senza spessore del segno. In tal modo il suo possesso, da parte del linguaggio, coincide con il suo annientamento.⁶⁵

E ancora, in termini più hegeliani:

Nel momento stesso in cui il linguaggio tenta di cogliere il “questo” – vale a dire la cosa nella sua concretezza singolare – lo nega trasferendolo sul piano astratto delle categorie. Ciò accade perché, per afferrare concettualmente qualcosa, bisogna riconoscere il negativo che dialetticamente la costituisce. La lingua può esprimere ciò che è solo presupponendo la sua negazione. La nominazione delle cose, nel momento in cui le annette alla classe che le comprende, cancella il loro essere empirico, riducendole a una serie infinita. Per rappresentarle nella loro essenza, le sopprime nella loro esistenza. La parola, insomma, ci restituisce l'essere, ma separato dalla sua singolarità e ridotto ad astrazione.⁶⁶

La parola cattura l'essere delle cose trasferendolo «nello spazio senza spessore del segno». Questa argomentazione sembra a prima vista pacifica

⁶⁴ Cf. Gadamer 1965, pp. 390-391. In traduzione italiana, cf. Vattimo 1983, p. 474.

⁶⁵ Esposito 2014, pp. 53-54.

⁶⁶ Esposito 2014, pp. 54-55.

e condivisibile. Eppure esiste un caso, un aspetto del linguaggio, che non si lascia ridurre a questo discorso, che vi resiste tenacemente: il nome proprio. In qualche modo il nome proprio sfugge a questo assorbimento nell'astrazione e lascia per così dire intatta la persona o la cosa che evoca – perché non la indica più di quanto la invoca. Il presupposto concettuale della riflessione di Esposito, così come della moderna concezione segnica del linguaggio, è che le parole non abbiano «alcuna relazione costitutiva con le cose che designano». Ma il nome è ciò che è – come già faceva notare Gadamer⁶⁷ – perché qualcuno è chiamato così, e a quella appellazione egli risponde; pertanto il nome in qualche modo appartiene a colui che lo porta.

Alberto Savinio conosce l'arte del nome proprio. I nomi di persone e di luoghi hanno un'importanza fondamentale in moltissimi dei suoi scritti, tanto che sarebbe impossibile qui farne un campionario anche lontanamente esaustivo. Mi limito a citare qualche esempio preso a caso dalla raccolta *Tutta la vita*, affinché sia apprezzabile il tono o meglio il tenore del rapporto che lo scrittore intratteneva col nome proprio.

Il treno aveva bruciato anche la stazione di Orvieto, correva acefalo e ferrobolante alla volta di Roma. Acefalo e ferrobolante non sono aggettivi comuni al treno, ma creati or ora e di sana pianta dalla signorina Fufù. In questa vecchia zitella dal nomignolo a vapore e stantuffi, le impressioni ferroviarie sono straordinariamente vive. [...] Fufù è nome ridicolo certo, ma molto più ridicolo sarebbe, e più assurdo pure, e più contraddittorio per di più, e soprattutto più doloroso, lei così sfortunata, così infelice, così brutta, uno dei tre nomi che legalmente le furono imposti al fonte battesimale, e che sono Fortunata Felicita Bella. Il nome, pensa la signorina Fufù, è il simbolo e il segno distintivo di colui che lo porta, e imporre il nome ai propri figli quando i figli non hanno ancora la possibilità di esprimere sul nome imposto il proprio gradimento, è un abuso d'autorità e talvolta un'infamia. Il soprannome Fufù suo padre glielo aveva messo per scherzo, ma ora la signorina Fufù si domanda se fu veramente uno scherzo o

⁶⁷ Cf. Gadamer 1965, p. 383; e in traduzione italiana Vattimo 1983, p. 465.

non piuttosto un tentativo di rimediare, o almeno di nascondere sotto un soprannome onomatopeico e insensato, l'errore crudele dei tre nomi veri.⁶⁸

Suo padre gli mise nome Leone col magistico fine di farne un uomo forte, ma per sua fortuna morì prima di vedere così crudelmente frustrate le sue speranze.

Leone di cognome si chiamava Leoni. I nomi animaleschi sono molto in uso nella sua famiglia. Sua madre si chiama Orsa e nasceva Pantera. Passando dalla condizione di nubile a quella di maritata, la madre di Leone diventò Pantera in Leoni. Se Leone avesse tanta intelligenza da poter esaminare il proprio caso nelle sue cause riposte, scoprirebbe che egli costituisce l'esempio più singolare e drammatico di uomo schiacciato dal proprio nome. [...] Non lasciate, genitori, che i vostri bimbi crescano all'ombra di un grande uomo. I grandi uomini dovrebbero o non avere figli o, avendoli, farli partire in tenera età di là dagli oceani, sotto altro nome come i figli degli assassini. Non lasciate egualmente che i vostri figli crescano all'ombra di un grande fatto o di una grande idea, e ora possiamo aggiungere: non lasciate che i vostri figli crescano all'ombra di un grande nome. È come voler far crescere una pianticella sotto un ferro da stiro. Vengono su piatti e dissugati.⁶⁹

Suo padre a vederlo così fisicamente e metafisicamente florido, così contento di vivere, così gagliardamente aggregato al corso felice della vita; lui che aveva studiato le lingue classiche sotto la ferrea guida dei gesuiti e di queste lingue aveva acquistato nonché il gusto ma il senso «pratico», impose al suo figliolo questo nome Eònio che agli uomini d'oggi suona strano e oscuro, ma che a lui riusciva chiarissimo, perché *eònio* in greco significa eterno. Praticava il padre di Eònio la magia dei nomi, e a ragion veduta aveva messo alla sua prima figliola nome Lucia a fine di «illuminarsi» la casa, e altrettanto intenzionalmente aveva chiamato Andrea il suo figlio primogenito, a fine di crearsi in famiglia un uomo gagliardo da potersene servire al bisogno contro i prepotenti e i sopraffattori. Di questi tre nomi però egli preferiva Eònio, prima di tutto perché questo nome gli era stato ispirato dalla eccezionalità stessa del suo figliolo, poi perché questo nome egli se lo era inventato da sé come un piccolo ma nuovo strumento di magia. Eònio era un augurio e come tale era iperbolico, perché la pratica augurale insegna che bisogna augurare molto per ottenere poco; ma diversamente dalla massima parte degli augurii che falliscono, l'augurio contenuto nel nome di Eònio attecchì; in altre parole la sorte prese alla lettera l'augurio che il padre di Eònio aveva messo nel nome del suo figliolo, ed Eònio divenne veramente «eterno».⁷⁰

Tutti la credevano una donna di costumi illibati, un modello di fedeltà e una santa, e più di tutti la credeva tale suo marito; ma dovessi far l'elenco

⁶⁸ Da *La pianessa*, Savinio 1999, p. 591 e p. 596.

⁶⁹ Da *Scendere dalla collina*, Savinio 1999, pp. 608-609.

⁷⁰ Da *Eonio*, Savinio 1999, p. 622.

di tutte le corna che quella donna tutta pepe ha messo al nostro buon commendatore Candido Bove, che con tanto inconsapevole zelo si è adoperato a giustificare il significato del suo nome e del suo cognome, durerei a parlarvi per un mese intero e forse non basterebbe ancora.⁷¹

La prima cosa che possiamo dire è che qui, in territorio saviniano, il dispositivo negativo di cui parlava Esposito non è più operativo, o non opera semplicemente. Il rapporto tra parola e cosa si complica, la trasparenza del linguaggio si turba, il segno non solo acquisisce “spessore” ma pure non è più semplicemente segno. La funzione di rimando che è propria del segno linguistico non coglie nulla di questo particolare rapporto per cui 1) la parola incide sul reale e lo modifica, 2) il nome è portatore di una verità intoccabile, refrattaria a qualsiasi malleabilità, a ogni tentativo di manipolazione arbitraria. La parola si trova come investita di un certo *potere*, qualcosa di magico intercorre tra linguaggio e mondo. Dobbiamo qui rilevare a questo rispetto un punto di contatto tra i due autori di cui ci occupiamo, Savinio e Apuleio; un punto di contatto che a prima vista può sembrare facile, persino troppo facile, ma che in verità ha luogo in ragione di una condivisione profonda. E capire ciò che Savinio ha profondamente in comune con Apuleio in materia di concezione del linguaggio ci porterà anche a intendere meglio ciò che lo differenzia, per questo rispetto, dal surrealismo francese.

A quelli saviniani sopracitati, possiamo accostare un caso apuleiano di persona schiacciata dal proprio nome, la giovane Psiche, che, celebrata e chiamata dai mortali “nuova Venere” sarà proprio a causa di ciò condotta alla rovina. Così la poverina si rivolge ai suoi genitori:

⁷¹ Da *Poltrondamore*, Savinio 1999 p. 681.

Cum gentes et populi celebrarent nos divinis honoribus, cum novam me Venerem ore consono noncuparent, tunc dolere, tunc flere, tunc me iam quasi peremptam lugere debuistis. Iam sentio, iam video solo me nomine Veneris perisse.⁷²

Se il solo nome è capace di uccidere, è perché esiste, in tale concezione che potremmo dire “magica”, o semplicemente antica, del nome, una sorta di unità di parola e cosa. Unità che possiamo apprezzare anche in un altro caso tratto dal prosieguito della *fabula* quando Cupido, volendo mettere in guardia Psiche dell’inganno che le sue sorelle le stavano tramando, le dice:

Nec illas scelestas feminas, quas tibi post internecivum odium et calcata sanguinis foedera sorores appellare non licet, vel videas vel audias [...].⁷³

Donne scellerate che non è lecito chiamare sorelle: affinché sia lecito chiamare qualcosa in un modo, è necessario che il nome risponda alla “cosa”; le sorelle di Psiche, avendo calpestato i vincoli di sangue per il loro odio, non possono più essere dette sorelle, perché hanno perduto, si potrebbe dire, l’essenza della “sorellanza”.

Ho parlato di concezione “semplicemente antica” perché questa unità di parola e cosa faceva parte della sensibilità con cui l’uomo greco (e poi anche romano) generalmente si accostava al linguaggio. È soltanto a partire da questa considerazione, come ha mostrato Hans-Georg Gadamer, che

⁷² Ap. *Met.* 4.34.5. «Allora, quando genti e popoli ci celebravano con onori divini, quando all’unisono andavano chiamando me ‘nuova Venere’, allora addolorarvi, allora piangere, allora dovevate lamentarmi come già uccisa. Io me ne accorgo ormai, oramai lo vedo: quel solo nome di Venere mi ha perduta», traduzione di Alessandro Fo, in Fo 2010. D’ora in poi è a questa edizione che faremo riferimento ogni qual volta sarà citata la traduzione di Fo.

⁷³ *Met.* 5.12.6. «E quelle donne scellerate – ti odiano a morte, hanno gettato sotto i piedi i vincoli del sangue: tu non puoi più ora chiamarle sorelle! – non vederle, non ascoltarle» (traduzione di Alessandro Fo).

diventa comprensibile il problema posto dal *Cratilo* di Platone: ciò che il grande filosofo antico fa con questo dialogo, è mettere in questione la natura di questa unità, ed esplorare la possibilità che la parola non rappresenti l'essere veritiero; è chiedersi se si deve mantenere la giustezza delle parole, che Platone chiama *orthotes*, continuando cioè ad esigere l'unità di parola e cosa.⁷⁴

Non è inutile notare in questo contesto che in greco il vocabolo *onoma* significa allo stesso tempo “parola” e “nome”, in particolare il nome proprio. Se la parola in Alberto Savinio non è puro segno, è perché il funzionamento del linguaggio è compreso a partire dal fenomeno, e dal mistero, del nome proprio. Egli si tiene cioè lontano dalla concezione moderna, strumentale-segnica del linguaggio, ed eredita invece, potremmo dire, un concetto numenico e greco di esso.

In Alberto Savinio la parola può agire sulla realtà perché essa, in qualche modo, ha/è l'essenza. È a partire da questa non autonomia delle parole dalle cose che nasce la diffidenza, e la differenza, di Savinio nei confronti di certa pratica surrealista. Scrive André Breton:

Toutefois (après les tentatives de Ducasse, du *Coup de dés*, des *Calligrammes*), on n'était pas certain que les mots vécussent déjà de leur vie propre, on n'osait trop voir en eux des créateurs d'énergie. On les avait vidés de leur pensée et l'on attendait sans trop y croire qu'ils commandassent à la pensée. Aujourd'hui, c'est chose faite : voici qu'ils tiennent ce qu'on attendait d'eux.⁷⁵

La parola può essere svuotata del pensiero, agire autonomamente dalle cose, fino a giungere a comandare, in virtù di tale autonomia, il pensiero stesso, soltanto se essa è concepita come *puro segno*, rispetto al quale il pensiero è dissociato. In questo senso il surrealismo si pone in continuità (e

⁷⁴ Cf. Gadamer 1965, p. 383. Per la traduzione italiana cf. Vattimo 1983, p. 466.

⁷⁵ Breton 1970, p. 140.

al limite) di una tradizione moderna ben precisa, che d'altronde Breton stesso individua accennando ai tentativi di Lautréamont, di Mallarmé e di Apollinaire.

In Alberto Savinio accade qualcosa di differente. Per cogliere e descrivere questa differenza ci appoggeremo sull'acuta lettura del rapporto tra surrealismo e linguaggio che Maurice Blanchot diede nel 1949 nella raccolta di saggi intitolata *La part du feu*. Nelle sue *Réflexions sur le surréalisme*, egli considera «le message automatique» come la scoperta centrale di quell'esperienza letteraria, precisamente in ragione del rapporto che tale pratica intrattiene con il linguaggio, il quale risponde, secondo l'autore, a una delle principali aspirazioni della letteratura.

Occorre ricordare che, nella scrittura automatica, l'io scrivente più che scrivere redige: redige ciò che una coscienza non presente a se stessa, una coscienza incosciente, gli detta. Nella scrittura automatica, lo scrittore non è più un autore, ma un redattore. Tuttavia questa pratica, se è una macchina da guerra contro la riflessione e il linguaggio, come dice Blanchot, pure costituisce un'aspirazione orgogliosa a un modo di conoscenza, la quale «ouvre aux mots un nouveau crédit illimité».⁷⁶

Blanchot individua una sorta di affinità o, nelle sue parole, un «pressentiment des redécouvertes» che in quegli anni stavano avendo luogo nella filosofia tedesca – poiché quello che a suo avviso Breton e sodali in fin dei conti trovano è una replica dell'esperienza cartesiana. Ciò che costituisce il fondamento concettuale, mai interrogato nella sua validità né da Breton né dai suoi amici, della scrittura automatica quale possibilità di conoscenza, è che dato un certo sentimento (che provo, che possiedo), questo sentimento può essere immediatamente un linguaggio, può divenire

⁷⁶ Blanchot 1949, p. 91.

linguaggio senza che delle parole vengano a interporsi tra questo sentimento e me. Così Blanchot:

Si je dis ou mieux si j'écris : je souffre, ces mots, à condition d'avoir été écrits en dehors du contrôle de ma conscience, non seulement expriment exactement ma conscience de souffrir, mais sont au fond cette conscience même. L'efficacité, l'importance de l'écriture automatique, c'est qu'elle révèle la prodigieuse continuité entre ma souffrance, mon sentiment de souffrir et l'écriture du sentiment de cette souffrance. Avec elle fond l'opacité des mots, se dissipe leur présence de chose. Ils sont tout ce que je suis à cet instant même. En levant les contraintes de la réflexion, je permets à ma conscience immédiate de faire irruption dans le langage, à ce vide de se remplir et à ce silence de s'exprimer.⁷⁷

Operazione, quella della scrittura automatica, che attacca il linguaggio, aggredisce la pratica discorsiva come mezzo di relazioni sociali, di designazione precisa, di significazione utile o utilitaria. Tuttavia, spiega Blanchot, è soltanto in apparenza che il linguaggio è da questa pratica sacrificato e umiliato, invero esso gode della promozione più alta:

Le langage disparaît comme instrument, mais c'est qu'il est devenu sujet. Grâce à l'écriture automatique, il bénéficie de la plus haute promotion. Il se confond maintenant avec la « pensée » de l'homme, il est relié à la seule spontanéité véritable : il est la liberté humaine agissant et se manifestant. Que les constructions rationnelles soient rejetées, que les significations universelles s'évanouissent, cela veut dire que le langage ne doit pas être *utilisé*, qu'il ne doit pas servir à exprimer, qu'il est libre, la liberté même.⁷⁸

I surrealisti parlano di libertà, di emancipazione delle parole. Blanchot ha qui il grande merito di intravedere e di chiarire il doppio senso di tale emancipazione: da un lato, nella scrittura automatica, la parola e la mia libertà fanno una cosa sola; ma dall'altro questa libertà delle parole significa che le parole diventano libere di per se stesse:

⁷⁷ Blanchot 1949, p. 92.

⁷⁸ Blanchot 1949, p. 93. Corsivo dell'autore.

Ils [*scilicet* les mots] ne dépendent plus exclusivement des choses qu'ils expriment, ils agissent pour leur compte, ils jouent et, comme dit Breton, « ils font l'amour ». [...] Le résultat, c'est que ces mots libres deviennent des centres d'activité magique, plus que cela des choses aussi impénétrables et opaques que n'importe quel objet humain retiré de sa signification utilitaire. Nous sommes loin maintenant de la catégorie de l'immédiat. Le langage n'a plus rien à faire avec le sujet : il est un objet qui nous entraîne et qui peut nous perdre; il a une valeur au-delà de nos valeurs. Nous pouvons être pris dans un orage ou dans un marécage de mots. C'est la rhétorique devenue matière.⁷⁹

Che cosa l'autore intenda con l'espressione "la retorica diventata materia" si chiarifica nella pagina successiva del saggio quando egli scrive «si la rhétorique consiste, comme le dit Jean Paulhan, à soutenir que la pensée procède des mots, alors il est sûr que le surréalisme c'est la rhétorique». ⁸⁰ Ecco, è precisamente questo tipo di "retorica", questo procedere del pensiero dalle parole, che Alberto Savinio rifiuta. E non è una differenza da poco: è l'intera concezione del linguaggio a risultare differente, e come tale il ruolo – le modalità e il fine – della pratica letteraria.

La riflessione di Blanchot sembra costruirsi su di un'antinomia, quella di linguaggio ora come soggetto e ora come oggetto; individuando inoltre quello che egli chiama il «double sense» in cui si realizza l'emancipazione surrealista delle parole, sembra in qualche modo opporre due direzioni distinte, a cui si associa ora l'una comprensione del linguaggio come soggetto, ora l'altra come oggetto. Questa impressione è confermata anche da un certo e speculare impiego dell'aggettivazione descrittiva, in particolare sotto i termini dell'opacità. Nel primo caso, l'opacità delle parole, scrive l'autore, si fonde; nel secondo, esse divengono qualcosa di

⁷⁹ Blanchot 1949, p. 94.

⁸⁰ Blanchot 1949, p. 95.

impenetrabile e opaco. Quello che è importante capire è che queste due direzioni non sono affatto in opposizione, come a prima vista il lessico blanchottiano potrebbe indurre a pensare. Per chiarire questo punto ci serviremo di una metafora, che a dire il vero non è neanche tale (forse è più un concetto di quanto non sia metafora), ossia quella del linguaggio come corpo. Il concetto di corpo cui faccio riferimento non è tanto da intendere zoomorficamente, quanto localmente; un concetto di corpo quale è descritto, ad esempio, da Jean-Luc Nancy in *Corpus*, ovvero di un corpo come luogo, come ciò che «donne lieu à l'existence».⁸¹

Quando Maurice Blanchot nota che con la scrittura automatica «fond l'opacité des mots, se dissipe leur présence de chose», non sta facendo altro che significare un processo di decorporizzazione: il linguaggio perde corpo e raggiunge il suo massimo grado di spiritualizzazione; se esso diventa soggetto è perché ormai si confonde, o si identifica, col pensiero dell'uomo. Quello che Blanchot tenta in seguito di descrivere parlando di oggettività del linguaggio, lungi dall'opporci al "momento" soggettivo, ne rappresenta a ben guardare la conseguenza diretta: è, se si vuole, l'altra faccia della medaglia, l'inevitabile *versum* dell'identificazione immediata tra linguaggio e soggetto. Poiché, fatto coincidere il linguaggio con la coscienza vera, quello che a questa resiste, quello che alla coscienza vera non appare in alcun modo riconducibile (potremmo dire la resistenza del soggetto ad assumersi tutto il peso di tutte le possibili significazioni), questa "restanza" o opacità – ed è la seconda opacità di cui parla Blanchot – in un certo senso si espropria manifestandosi come entità autonoma. In

⁸¹ « Les corps ne sont pas du «plein», de l'espace rempli (l'espace est partout rempli): ils sont l'espace *ouvert*, c'est-à-dire en un sens l'espace proprement *spacieux* plutôt que spatial, ou ce qu'on peut encore nommer le *lieu*. Les corps sont des lieux d'existence, et il n'y a pas d'existence sans lieu, sans *là*, sans un «ici», «voici», pour le *ceci*. [...] Le corps *donne lieu* à l'existence ». (Nancy 2006, p. 16).

tal modo la scrittura automatica si pone ambigualmente *e* come trascrizione diretta, immediata e senza intermediari, del flusso di coscienza, *e* come possibilità di oltrepassamento della stessa – di liberazione, quindi.

Se le parole sono libere, pensano i surrealisti, forse possono anche liberarci; «il ne suffit que de les suivre, de s'abandonner à eux, de mettre à leur service toutes les ressources de l'invention et de la mémoire».⁸² Alberto Savinio non cede a questa illusione, non è disposto a decorporizzare il linguaggio. Il linguaggio conserva sempre in Savinio la sua corporalità propria, la sua consistenza locale. Le parole non possono svuotarsi del pensiero, né agire autonomamente dalle cose. Al contrario esse, per nulla autonome dalle cose, conservano un legame con la loro essenza.

È come se il surrealista potesse accedere alla propria coscienza come se questa fosse in qualche modo altro da sé – proiettandola, oggettivandola, grazie alla scrittura automatica, sulla pagina. Alberto Savinio non è disposto a conferire credito a questa possibilità di de-soggettivare la coscienza, di scorporarla, di espropriarla e oggettivarla – perché tale possibilità per lui si fonda essenzialmente su un malinteso. Sul malinteso, cioè, di che cosa la coscienza veramente sia.⁸³ Una volta superata la dicotomia di anima e corpo,⁸⁴ la coscienza non può più essere definita, come nella tradizione filosofica che va almeno da Descartes a Kant, a

⁸² Blanchot 1949, p. 95.

⁸³ Breton è alla ricerca di una relazione immediata con se stesso («la vie immédiate»), di un rapporto senza intermediari con la propria “esistenza vera”. Questa preoccupazione è lungi dal tormentare lo scrittore italiano. Tale differenza si fa apprezzabile anche semplicemente confrontando l'incipit dei loro, pressoché coevi, (anti)romanzi: se *Nadja* comincia sulla celeberrima domanda « Qui suis-je? », anche *Angelica o la notte di maggio* si apre con un'interrogazione: « E allora? ». E allora? Dalla soggettività egologica alla metafisica.

⁸⁴ Cf. la prefazione a *Casa «la Vita»*: «si sa che la morte scioglie quello che noi chiamiamo male, cancella quello che noi chiamiamo peccato, risolve quel dualismo da noi inventato di corpo e anima», Savinio 1999, p. 203.

partire da tale dicotomia, *ma si trova necessariamente proiettata al di là di essa*. La coscienza esiste, se esiste, essenzialmente come responsabilità. In quanto artista Alberto Savinio assume la piena responsabilità – una responsabilità impossibile, una responsabilità infinita – del proprio linguaggio, dei suoi esiti; rifiuta la «seconda opacità» che Blanchot legge nei surrealisti. Responsabilità piena e che *non ha fine*: quello che si trova qui configurato, è una struttura di *iper-responsabilità* dell'autore nei confronti della propria opera, la quale fa da *pendant* alla “superlativa” gratuità del suo diletterismo da un lato, e dall'altro concreta il senso stesso del suo civismo: ne fa un *supercivismo*.

La metafisica

La parola, dicevamo, in qualche modo, ha/è l'essenza. In quale modo? E che cos'è l'essenza?

La questione è quella del corpo, dell'impossibilità di separare lo spirito dal corpo – questione cioè, per meglio dire, del fisico e del metafisico, del fisico *del* metafisico.

La relazione tra fisico e metafisico non è semplicemente la relazione dicotomica tra corpo e spirito. Se si rimane in questo riduttivo orizzonte si manca completamente l'operazione artistico-intellettuale saviniana. Quello che si tratta di pensare – per comprendere e la concezione del linguaggio e la poetica di questo autore – è la contraddizione che soggiace e dà vita a quel prefisso *meta*. Il paradosso del *meta* sta tutto nel fatto che questo prefisso (che in greco significa «al di là», «oltre») ci permette di pensare la relazione di non-opposizione quale costitutiva e centrale della opposizione.

Il metafisico non è qualcosa di semplicemente opponibile al fisico. Cercherò di chiarire questo pensiero avvalendomi di un esempio

heideggeriano. Nell'*Einführung in die Metaphysik* il filosofo spiega che i Greci chiamavano *physis* l'essente come tale nella sua totalità, e che questa parola in origine non aveva il significato odierno di "natura", ma piuttosto indicava «das von sich aus Aufgehende (z. B. das Aufgehen einer Rose), das sich eröffnende Entfalten, das in solcher Entfaltung in die Erscheinung-Treten und in ihr sich Halten und Verbleiben, kurz, das aufgehend-verweilende Walten».⁸⁵ Più diffusamente:

Φύσις meint daher ursprünglich sowohl den Himmel als auch die Erde, sowohl den Stein als auch die Pflanze, sowohl das Tier als auch den Menschen und die Menschengeschichte als Menschen- und Götterwerk, schließlich und zuerst die Götter selbst unter dem Geschick. Φύσις meint das aufgehende Walten und das von ihm durchwaltete Währen. In diesem aufgehend verweilenden Walten liegen »Werden« sowohl wie »Sein«, im verengten Sinne des starren Verharrens, beschlossen. Φύσις ist das *Entstehen*, aus dem Verborgenen sich heraus- und dieses so erst in den Stand bringen.⁸⁶

In questo senso, spiega Heidegger, tutto ciò che noi siamo soliti contrapporre al fisico – vale a dire lo psichico, lo spirituale, l'animato, il vivente – per i Greci apparteneva ancora alla *physis*. *Physis* non designava soltanto quei fenomeni che ancora oggi attribuiamo alla natura, ma anche e soprattutto questo schiudersi, questo consistere in sé di fronte al resto: «Die

⁸⁵ Heidegger 1953, p. 11. «Ciò che si schiude da se stesso (come ad esempio lo sbocciare di una rosa), l'appresentarsi dispiegarsi e in tale dispiegamento l'entrare nell'apparire e il rimanere e il mantenersi in esso; in breve: lo schiudentesi-permanente imporsi» (traduzione di Giuseppe Masi 1968, p. 25).

⁸⁶ Heidegger 1953, pp. 11-12. «La φύσις così intesa designa, in origine, tanto il cielo che la terra, la pietra come la pianta, sia l'animale che l'uomo, nonché la storia umana quale opera congiunta degli dei e degli uomini; infine, e in primo luogo, gli dei stessi, in quanto sottoposti anch'essi al destino. Φύσις significa lo schiudentesi imporsi e il perdurare dominato da esso. In questo schiudentesi-permanente imporsi si trovano inclusi sia il «divenire» che l'«essere», nel senso ristretto della sua persistenza immobile. Φύσις è il pro-dursi, il portarsi fuori della latenza, e il recare ciò che è latente in posizione» (traduzione di Giuseppe Masi 1968, p. 26).

φύσις ist das Sein selbst, kraft dessen das Seiende erst beobachtbar wird und bleibt».⁸⁷

Quando si discute della *physis* in generale, cioè di quello che è l'essente come tale, si può partire – dice Heidegger – dai φύσει ὄντα, dall'ente naturale, a patto di non fermarci a questo o a quel regno della natura, ma di elevarci al di sopra di τὰ φυσικά. Perciò l'interrogazione filosofica sull'essente come tale è μετὰ τὰ φυσικά: metafisica è quindi tale domanda al di là dell'essente. A questo punto, dopo aver così introdotto la metafisica, il filosofo tedesco aggiunge alcune note in maniera parentetica, la prima delle quali è per noi del più grande interesse:

Dies alles mit Absicht für die Einführung vordergründig und darum im Grunde zweideutig dargestellt. Nach der Erläuterung des Wortes φύσις meint dieses das Sein des Seienden. Wenn es dem Fragen περὶ φύσεως geht, um das Sein des Seienden, dann ist die Abhandlung über die Physis, die »Physik« im alten Sinne, in sich schon über τὰ φυσικά, über das Seiende hinaus beim Sein. Die »Physik« bestimmt von Anfang an das Wesen und die Geschichte der Metaphysik.⁸⁸

Questa ambiguità che egli rileva, vorrei dire, non è qui tanto prodotta dall'autore, in maniera più o meno voluta, quanto è costitutiva. Tale ambiguità costituisce la metafisica stessa nel suo costitutivo non-opporsi, non potersi semplicemente opporre, alla fisica.

Il metafisico non si oppone semplicemente al fisico, ma esso è, attraverso quest'ultimo, e soltanto nel traverso di quest'ultimo,

⁸⁷ Heidegger 1953, p. 11. «La φύσις è lo stesso essere, in forza del quale soltanto l'essente diventa osservabile e tale rimane» (traduzione di Giuseppe Masi 1968, p. 26).

⁸⁸ Heidegger 1953, p. 14. «Tutto ciò viene qui presentato, di proposito, in modo assai sommario, come si conviene a una introduzione, epperò in maniera, in fondo, ambigua. La parola φύσις, in base alla spiegazione data, viene a designare l'essere dell'essente. Il fatto di porre la domanda περὶ φύσεως, sull'essere dell'essente, fa sì che la trattazione sulla φύσις, la « fisica » nel senso antico, pervenga a disporsi già al di là dei φυσικά, ossia dell'essente, e tocchi l'essere. La « fisica » determina dall'origine l'essenza e la storia della metafisica» (traduzione di Giuseppe Masi 1968, p. 29).

continuamente sollecitato e *domandato*. Vale a dire che esso è, allo stesso tempo, *domandato* come necessario e in quanto posto in causa. Come tale *domandato*, la sua importanza è capitale, poiché esso comanda il fisico come *ciò che dà forma alla realtà*.

Così Alberto Savinio, in un saggio intitolato *Anadioménon* e pubblicato nel 1919 nella rivista «Valori Plastici»:

Con l'acquistare questo senso nuovo e vasto in una realtà più vasta, *metafisico* or non accenna più a un ipotetico dopo-naturale; significa bensì, in maniera imprecisabile – perché non è mai chiusa, ed imprecisa dunque, è la nostra conoscenza – tutto ciò che della realtà continua l'essere, oltre gli aspetti grossolanamente patenti della realtà medesima.⁸⁹

Metafisica significa dunque, in maniera imprecisabile, ciò che continua l'essere della realtà oltre gli aspetti patenti della realtà medesima. Ciò è a dire che quel che Savinio chiama l'aspetto patente della realtà non copre la totalità di essa. C'è qualcosa che rimane fuori da quella evidenza, qualcosa che non appare, che non è – o che non può essere – visto. A questo rispetto alcuni elementi narrativi della *fabula di Amore e Psiche*, «gemma fulgidissima»⁹⁰ secondo Savinio e base delle sue molteplici riscritture apuleiane, offrono a mio pare una *possibilità* di lettura che potrebbe essere interessante rilevare. Intendo riflettere sulla particolare relazione tra spiritualità e corporalità che il principio del quinto libro delle *Metamorfosi* di Apuleio pone in gioco. Psiche, dopo essere stata tratta in salvo e deposta da Zefiro in un prato fiorito, dopo essersi riposata e poi avventurata in un boschetto vicino, scorge un palazzo regale e attirata dalla sua bellezza vi entra: esso è ricolmo di ogni ricchezza, del *totius orbis thesaurus*, il tesoro di tutto il mondo:

⁸⁹ Savinio 2007, p. 48. Corsivo dell'autore.

⁹⁰ Savinio 1993, p. 99.

Haec ei summa cum voluptate visenti offert sese vox quaedam corporis sui nuda et: 'Quid,' inquit 'domina, tantis obstupescis opibus? Tua sunt haec omnia. Prohinc cubiculo te refer, et lectulo lassitudinem refove, et ex arbitrio lavacrum pete. Nos, quarum voces accepis, tuae famulae sedulo tibi praeministrabimus, nec corporis curatae tibi regales epulae morabuntur.'⁹¹

A Psiche si offre, cioè si fa presente, una voce priva del proprio corpo. Occorre notare che queste serve di Psiche *non sono delle voci*, ma delle entità non definite di cui lei può percepire solo la voce: «nos, quarum voces accepis, tuae famulae [...]» scrive Apuleio. Rapportando la cosa alla dialettica corpo/spirito, è come se Psiche, di queste entità, potesse percepire soltanto un'emanazione spirituale qui significata dalla voce *corporis sui nuda* – ma non è detto che da qualche parte, impercettibile, corpo non sia. Quindi Psiche segue il consiglio che le viene dato, fa prima un bagno e poi si gode un copioso banchetto; ma senza spettacolo musicale la serata non può certo finire, e Apuleio scrive:

Post opimas dapes quidam introcessit et cantavit invisus, et alius citharam pulsavit, quae videbatur nec ipsa. Tunc modulatae multitudinis conferta vox aures eius affertur, ut, quamvis hominum nemo pareret, chorus tamen esse pateret.⁹²

⁹¹ *Met.* 5.2.3. «Lei ci passava sopra gli occhi con la più grande voluttà, quand'ecco che le si offre una certa voce nuda del rispettivo corpo e le dice: "Perché, signora, te ne stai lì stupita di fronte a simili ricchezze? Sono tue, tutte quante. Perciò, dunque, ritirati in una stanza a ristorarti con un po' di riposo e poi, quando ti piace, prendi un bagno. Noi, di cui ti giungono le voci, tue ancelle, saremo subito pronte al tuo servizio. E, quando ti sarai presa abbastanza cura del tuo corpo, un banchetto regale non ti farà aspettare"» (traduzione di Alessandro Fo).

⁹² *Met.* 5.3.5. «Dopo quel banchetto così ricco, entrò qualcuno e, invisibile, cantò. E un altro ancora suonò una cetra che, neppure quella, si lasciava vedere. E ancora giunge al suo udito l'armonia di molte voci a intreccio e, se di gente non se ne rivela, svela ciononostante che lì v'è un coro» (traduzione di Alessandro Fo). Si noti che l'edizione di Zimmerman da noi adottata stampa la lezione *conferta* dell'archetipo, mentre Fo traducendo dal testo di Robertson legge al suo posto la congettura accolta dall'editore,

Musicisti che non si vedono ma che *sono*; coro che non appare, ma che comunque manifesta il suo essere presente («*tamen esse pateret*»). Esiste cioè una dimensione dell'essere che va al di là della realtà corporea percepita o percepibile – ma ciò non significa che questo essere sia qualcosa di puramente spirituale, bensì soltanto che esso non può essere percepito se non spiritualmente. In altre parole, quello che questo passaggio ci offre a pensare, al di là di quello che Apuleio desiderava offrirci a pensare,⁹³ è la possibilità che *la spiritualità non sia mai compiuta*, non sia mai spiritualità piena, cioè astratta dalla realtà corporea; e che, d'altra parte, per alcune realtà è possibile soltanto una percezione spirituale. In questa direzione va notato che, nel prosieguo della *fabula*, durante la notte, Cupido raggiunge Psiche, anzi si giunge a Psiche: e la loro unione, nonostante ella abbia percepito l'arrivo dell'amante come *clemens quidam sonus*,⁹⁴ è una unione carnale, il “marito”, come lo chiama Apuleio, ha corporeità ancorché invisibile, e il piacere, la *delectatio* che Psiche riceve, è godimento sessuale. Il suono è qui, come prima la *uox informis*, semplicemente figura di una percezione corporea incompleta in quanto privata della visione *per oculis*. Quello che qui insomma si configura, o meglio che da qui potrebbe configurarsi, è una concezione che lega la spiritualità alla incompletezza della percezione corporale, alla “comunque-presenza” di qualcosa che resta, che rimane al riparo delle possibilità di percezione sensoriale ma cui solo si accede per via di esse. Una spiritualità

conserta, che rimonta a Oudendorp (cf. «voci a intreccio»). Tale differenza non incide sulla nostra lettura del passo.

⁹³ Ovviamente qui la mia analisi del problema non condivide in nulla lo scopo d'un commento al testo apuleiano, ma è esclusivamente rivolta alla maniera in cui Savinio aveva letto, o poteva aver letto, Apuleio.

⁹⁴ *Met.* 5.4.1.

che non può essere astratta dalla materia. È la contraddizione, cioè, di una presenza *oltre* la sensitività. Così scrive difatti Savinio in *Anadioménon*:

Così come qualificai il positivismo, a petto della totalità filosofica, *una forma deficiente*, altrettanto lo sarebbe, negli stessi rapporti, una forma esclusivamente spirituale, vale a dire *astratta*.

Epperò dichiaro, una volta per sempre, di non ammettere la spiritualità che in quanto congiunta direttamente alla materia, e, con questa, costituente un'unità indivisibile.⁹⁵

È in questo particolare rapporto che va intesa la concezione singolare che Savinio ha del linguaggio. Normalmente si considera una relazione di semplice alterità quella che lo spirito intrattiene con il corpo; ma il *meta* della metafisica, la contraddizione che opera in questo *meta*, il suo costituirsi come oltrepassamento in una non-opposizione, turba quella separazione tra spirito e corpo, la rende così insensata come impossibile. Scrive Jean-Luc Nancy in *Corpus*:

Il n'arrive donc rien d'autre à l'écriture, s'il lui arrive quelque chose, que de *toucher*. Plus précisément : de toucher le corps (ou plutôt, tel et tel corps singulier) *avec l'incorporel* du « sens ». [...] L'écriture touche aux corps *selon la limite absolue* qui sépare le sens de l'une de la peau et des nerfs de l'autre. Rien ne *passe*, et c'est là que ça touche.⁹⁶

Noi potremmo dire che per Alberto Savinio la scrittura è *corpo*, la parola è *corpo*; che per lui il senso non può essere incorporeo, ma è, al contrario, ancora nel corpo, ancora del corpo: *rien ne cesse d'y passer*. Poiché egli si mantiene al di qua della moderna divisione significante/senso, al di qua di un concetto della parola come segno o *symbolon*.

⁹⁵ Savinio 2007, p. 56. Corsivi dell'autore.

⁹⁶ Nancy 2006, p. 13. Corsivi dell'autore.

Hans-Georg Gadamer ha mostrato come, nella riflessione sul linguaggio, sia a partire dal *Cratilo* di Platone in poi – nel quale dialogo, essendo ridotta all’assurdo l’idea che la parola sia “immagine”, sembra plausibile la conclusione che essa sia “segno” – che il concetto di *eikon*, immagine, viene rimpiazzato da quello di *semeion*, segno.⁹⁷ Tema di questo importantissimo dialogo è la correttezza o la giustezza (*orthotes*) delle parole, cioè la questione di una qualche concordanza tra la parola e la cosa: la parola è giusta quando porta la cosa alla presentazione. Non si tratta di una semplice rappresentazione imitativa che riproduce il fenomeno udibile o visibile, bensì è l’essere (*ousia*) ciò che la parola deve rendere manifesto. Ed è qui che Gadamer muove una critica a Platone, sostenendo che il suo concetto di *mimema* non è il più adeguato per cogliere la specificità della parola. Lo schema copia/modello, sostiene Gadamer, non conviene al rapporto tra la parola e il suo significato, poiché in verità non c’è alcuna distanza tra l’apparenza sensoriale della parola e la sua significazione: questo è ciò che egli chiama la *absoluten Perfektion des Wortes*, la perfezione assoluta della parola:

Die “Wahrheit” des Wortes liegt freilich nicht in seiner Richtigkeit, seiner richtigen Anmessung an die Sache. Sie liegt vielmehr in seiner vollendeten Geistigkeit, d. h. dem Offenliegen des Wortsinnes im Laut.⁹⁸

Cioè, il problema della giustezza della parola, inteso quale rispondenza del nome alla cosa, non è un vero problema, per il semplice fatto che al nome sempre una cosa risponde; e risponde immediatamente: il significato è *già* là, manifesto nel suono. Per il filosofo tedesco «sind alle

⁹⁷ Cf. Gadamer 1965, p. 391; e per la versione italiana cf. Vattimo 1983, p. 475.

⁹⁸ Gadamer 1965, p. 388. «La “verità” della parola non consiste evidentemente nella sua giustezza, nella sua corretta adeguazione alla cosa. Consiste invece nella sua piena spiritualità, cioè nel pieno manifestarsi del senso nel suono» (traduzione di Gianni Vattimo 1983, p. 472).

Wörter “wahr”, d. h. ihr Sein geht in ihrer Bedeutung auf».⁹⁹ Il gesto teoretico qui compiuto da Gadamer comporta a ben guardare la riduzione del piano dell'*ousia* a quello del significato della parola – quello che noi, cioè, chiamiamo significato e che Platone non nomina, non disponendo di tale teoria del segno linguistico. In Platone, diversamente che in Gadamer, il problema della “giustezza” delle parole ha profondamente senso perché la questione fondamentale è quella dell’oltrepassamento dell’orizzonte del linguaggio in direzione delle idee – e tale questione è quella del *come*, di come ciò possa avvenire: gli è insomma necessario interrogare le parole sotto l’aspetto della loro portata cognitiva.

In altre parole Gadamer, parlando di «piena spiritualità», *ha eliminato la natura corporale della parola*. Invece, è soltanto mantenendo la natura corporale della parola – o, se si vuole, considerando la parola come ancora appartenente alla *physis* (nel suo senso heideggeriano e greco testé evocato) – che il piano dell'*ousia* acquisisce validità e senso, come dimensione che si situa *al di là* di quella del mero e immediatamente determinabile significato, la dimensione cioè delle idee, dello spazio metafisico. Diventa ora chiaro perché per Alberto Savinio intendere «alla lettera» uno scrittore, se questo è un vero scrittore (un Grande Dilettante, come egli lo chiama), può anche non rivenire a nulla. Leggere veramente è qualcosa d’altro: significa sapersi portare, a partire dal corpo della lingua, da una lingua che è ancora il corpo, oltre questa stessa e nello spazio delle idee.

Scrive Savinio in una lettera al suo amico ed editore francese Henri Parisot: «je suis un écrivain “à idées” (j’y tiens beaucoup), fait très rare, surtout en Italie; je tâche de rendre mon esprit toujours plus profond; je

⁹⁹ Gadamer 1965, p. 388. «Tutte le parole sono vere, cioè il loro essere si risolve tutto nel loro significato» (traduzione di Gianni Vattimo 1983, p. 472).

m'efforce d'accorder l'esprit poétique avec la plus profonde révolution physique de l'univers». ¹⁰⁰

Potremmo dire che per Alberto Savinio, scrittore *à idées*, le proposizioni – lungi dall'essere il contenitore della verità, o il tessuto logico-linguistico nel quale la verità possa essere testata o verificata – costituiscono piuttosto, possono anzi dovrebbero costituire, una sorta di trampolino verso il mondo delle idee. In questo scrittore la contraddizione, più che costituire un ostacolo, rappresenta una *chance*. Laddove le sue enunciazioni assumono carattere paradossale, ecco, vorremmo suggerire, lì c'è una porta: la possibilità di proiettarsi al di là, oltre la contraddizione - di svincolarsi dalla «triste ragione» ¹⁰¹ e avventurarsi nel mondo delle idee.

Nell'avvertenza che Savinio scrisse per il progetto di riedizione in unico volume destinato all'estero di *La Casa ispirata* e di *Angelica o la notte di maggio*, e che abbiamo in parte citata ad apertura di questo capitolo, la «leggerezza» di cui egli qualifica il testo dell'*Angelica* pare a tutta prima cozzare con la presenza di qualità «essenziali», presenza che d'altronde egli stesso palesemente suggerisce. Nello scritto su Luciano l'autore riserva alcune considerazioni intorno a un concetto di leggerezza come «alleggerimento»: quello di uomini che si sono sciolti dalle tristi necessità, che hanno «traversato» la profondità: sono i soli veri uomini superiori, scrive Savinio, «spiritosamente superiori perché i più “leggeri”: i più “alleggeriti”». ¹⁰² La leggerezza non è per Savinio una mancanza di impegno o di profondità, ma un «alleggerimento» – un librarsi come liberarsi dalle necessità della triste ragione – e come tale essa comporta, in primo luogo, una differenza di stile.

¹⁰⁰ Lettera dell'11 marzo 1950. La corrispondenza Savinio-Parisot è ora leggibile in Isotti Rosowsky 1999.

¹⁰¹ Savinio 2004, p. 55.

¹⁰² Savinio 2004, p. 54.

Come prima indicazione esegetica ricaviamo qui la necessità di prendere in conto tale differenza di stile, ovvero di elaborare strategie interpretative che siano atte a individuarne ciò che potremmo chiamare, come già sopra accennato, congruenza: trovare *il modo* in cui Alberto Savinio dice una cosa e assieme il suo contrario senza contraddirsi, il modo in cui nei suoi testi il leggero è se stesso e il suo contrario a un unico tempo.

Angelica o la notte di maggio, questa «leggera parafrasi della favola di Psiche», è a nostro modo di vedere un libro pesante, pensante e profondo – persino atroce. Quello che ci proponiamo di fare, dunque, è stare al suo gioco, cercare la pesantezza della sua leggerezza, e il serio del suo faceto. Asseconderemo l'autore, lo prenderemo intimamente sul serio, anche più di quanto appaia (a prima battuta) verosimile.

Una prima cosa che si potrebbe prendere sul serio è una dimenticanza di Alberto Savinio, perché anche le dimenticanze hanno senso. Così come Amore nel romanzo di *Angelica* sarà prima il grande invisibile, e poi il grande scomparso, perché ferito da Rothspeer, questi anche scompare dalla penna di Savinio, vent'anni più tardi, nel redigere l'avvertenza, la quale accenna al modello antico come «favola di Psiche», dimenticando, appunto, Amore. Perché la *fabula di Amore e Psiche* è, per Savinio, il grande testo dell'anima umana, il testo attraverso cui è possibile pensare quanto di più proprio è dell'uomo; il testo con cui l'autore non cesserà mai di confrontarsi, durante tutta la sua carriera letteraria, per pensare la donna soprattutto e l'uomo, la donna per l'uomo e la donna nell'uomo.

Si è detto che Savinio accenna alla presenza di qualità «essenziali» nel suo romanzo, senza menzionarne alcuna. Parla del suo “cinematografismo” come di qualcosa che già di per sé vale a individuarlo, ma tace su ciò che considera come più essenziale. Eppure qualcosa di «essenziale», in un certo

senso, egli ci dice. Prenderemo infatti sul serio, oltre ogni verosimiglianza,¹⁰³ l'indicazione o l'ingiunzione che ci viene data dalla definizione del romanzo come «parafrasi» del testo antico. La parola parafrasi è greca, e composta: da *phrasis*, che significa «espressione», o «modo di espressione», e dalla preposizione *para*, il cui significato originario è quello di «accanto». L'autore pone così, a fine di quella avvertenza, il suo testo accanto a quello di Apuleio, in un porre accanto che significa anche, e soprattutto, un appello al confronto.¹⁰⁴ Di lì un secondo aspetto è contenuto in quella espressione, il quale va individuato in un ulteriore senso della preposizione *para*, cioè quello di un porre accanto come porre contro, con un'idea di contrasto o di violazione.¹⁰⁵ L'ingiunzione contenuta in questa definizione saviniana della propria opera si manifesta come necessità di individuare che cosa, nel testo di *Angelica*, sia para-apuleiano, cioè in che cosa quel testo si ponga “contro” il proprio ipotesto. Individuare le qualità «essenziali» del romanzo a partire da questa sua qualità essenziale, cioè di essere *parafrasi* del testo antico, nel senso che abbiamo appena individuato di essere allo stesso tempo accanto e contro.

¹⁰³ È però da notare che, nato e cresciuto in Grecia, l'autore aveva una conoscenza impeccabile di questa lingua, nonché il culto per la sua letteratura, in particolare quella antica; aveva inoltre un senso spiccato, e un gran gusto, per l'etimologia.

¹⁰⁴ Cf. παραβάλλω, mettere in parallelo, παρατίθημι, confrontare/paragonare; ecc.

¹⁰⁵ Cf. παρὰ δίκαν, contro giustizia, παρὰ τὸν νόμον, contro la legge, παρὰ τὸ εἰωθός, contro le consuetudini, ecc.

SAVINIO LETTORE DI APULEIO

Mi sto rileggendo in questi giorni quel libro di Lucio Apuleio che dal titolo originale si chiama *Le Trasformazioni*, e che comunemente è chiamato *L'Asino d'Oro*. Sarà la quinta o la sesta volta che me lo rileggo. Ogni volta me lo leggo meglio.¹⁰⁶

Così esordisce Alberto Savinio in uno dei suoi articoli apparsi su «La Stampa», giornale cui collaborò tra il 1934 e il 1940, una selezione dei quali è stata curata da Leonardo Sciascia e pubblicata per i tipi di Sellerio nel 1977, in un volume omonimo al titolo della rubrica: *Torre di guardia*. Il titolo dell'articolo è, traslitterata in caratteri latini, una parola greca in genitivo plurale: *Metamorphoseon*.

Converrà cominciare dal titolo, anzi dai titoli.

Prima di tutto quello dell'articolo stesso, il cui genitivo denuncia la propria incompletezza, suggerendo che qualcosa esso stesso cela. Cosa? *Peri metamorphoseon? Metamorphoseon logoi? O magari Metamorphoseon libri?* Certo in questa nota saviniana è questione di libri, di almeno due libri, quello di Apuleio come quello di Kafka, anzi quello di Apuleio *contro* quello di Kafka:

Contemporaneamente, e istigato forse dalla quasi identità del titolo, mi sono letto *La Metamorfosi* di Franz Kafka. Prova che non inganna, questo libro l'ho letto «male».¹⁰⁷

Prima di capire che cosa intenda qui Savinio con leggere «bene» e leggere «male», anzi, per cercare di capirlo in maniera più profonda e compiuta, ci autorizzeremo di un ragionamento apparentemente o provvisoriamente arbitrario, fino al punto da farne una *questione di titoli*.

¹⁰⁶ Savinio 1993, p. 95.

¹⁰⁷ Savinio 1993, p. 95.

Savinio scrive che il libro di Apuleio si chiama *Le Trasformazioni* «dal titolo originale», ma che è chiamato «comunemente» *L'Asino d'Oro*; dando cioè per scontato che il primo sia anche il primo titolo, l'originale, mentre il secondo sia una successiva denominazione comune, e sia quindi, in un certo senso, volgare.

Vero è che il grande libro di Apuleio comincia la lunga lista delle sue indecidibilità proprio a partire dal titolo, in quanto la tradizione ce ne ha consegnati due – e non assieme. Il primo, quello di *Metamorfosi*, rimonta alle *subscriptiones* presenti nel codice F,¹⁰⁸ le quali fanno riferimento all'attività di *emendatio* del testo effettuata dal grammatico Gaio Crispo Sallustio alla fine del IV secolo;¹⁰⁹ il secondo, quello di *Asino d'Oro*, risale a una testimonianza di Agostino contenuta in un passaggio del *De ciuitate Dei*, opera realizzata tra il 413 e il 426.¹¹⁰ Fulgenzio nel sesto secolo li usa entrambi, ma mai insieme.¹¹¹

In generale è riscontrabile negli studiosi moderni, salvo eccezioni,¹¹² la medesima propensione che ebbe Savinio a favorire il primo; così ad esempio Harrison: «This was clearly the title of the novel at the end of the fourth century when edited by the scholar Sallustius though Augustine's reference to it as the *Golden Ass* occurs not long afterwards».¹¹³ Su cosa sia basata questa preferenza non è però immediatamente chiaro, essendo qui la priorità cronologica (di circa vent'anni) dell'attività di Sallustio sulla

¹⁰⁸ F = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 68, 2 (metà sec. XI), è il più antico testimone delle opere non filosofiche di Apuleio, contenendo *Apologia*, *Metamorfosi* e *Florida*.

¹⁰⁹ Sull'attività di Sallustio fondamentali sono Marrou 1932 e Pecere 1984.

¹¹⁰ Aug. civ. 18.18. Per la cronologia di composizione del *De ciuitate Dei*, cf. Lambot 1939, pp. 109-115.

¹¹¹ Cf. Winkler 1985, p. 297 n. 11.

¹¹² Winkler 1985, pp. 292-320; Münstermann 1995, pp. 46-56; Bitel 2000-2001.

¹¹³ Harrison 2000, p. 210 n. 1. In questa prospettiva si veda anche Sandy 1997, pp. 233-234.

scrittura di Agostino del tutto irrilevante, come ha già argomentato Winkler.¹¹⁴ Va inoltre notato che l'impiego (o la scelta) del titolo *Metamorphoseon libri* da parte di Sallustio potrebbe essere un'operazione non immune da una certa logica. Sallustio dovè essere infatti quasi certamente connesso col circolo dei «pagan reactionaries» raggruppato intorno a Quinto Aurelio Simmaco, in un contesto, quello delle ultime due decadi del IV secolo, di particolare “conflitto” tra cultura pagana e cristiana.¹¹⁵ Indipendentemente da come si decida di valutare questa situazione di conflittualità tra le due culture,¹¹⁶ rimane il fatto che per un Sallustio di IV secolo *exeunte*, se ci fosse stato da scegliere tra l'un titolo e l'altro, la scelta sarebbe stata in un certo senso guidata, se non del tutto scontata.¹¹⁷

Una questione a questo punto si impone: a che titolo si preferisce un titolo?

La predilezione per l'uno a dispetto dell'altro, negli studiosi moderni, – oltre a un certo qual prestigio del laurenziano, capostipite della nostra tradizione manoscritta, cui fa da *pendant* un certo qual sminuimento, mi sembra, del credito che normalmente si conferisce ad Agostino in rapporto

¹¹⁴ Cf. Winkler 1985, p. 234. Il testo di Apuleio che Agostino dovette aver letto non poteva infatti non rimontare alla seconda metà del IV secolo.

¹¹⁵ Cf. Marrou 1932, p. 94; Cameron 1977, pp. 5-6. Carver 2007, p. 13-15. Carver ipotizza che il “recupero” di Apuleio potrebbe essere in qualche modo legato a una sorta di propaganda pagana volta a competere contro la cristianità: «the reactionaries also supported the more recently imported mystery cults of Eastern deities such as Isis and (in particular) Mithras which were better able to compete with Christianity in popular and personal appeal. Apuleius is one of only a handful of literary figures to appear on the contorniates—‘coin-like monuments’ from Rome which circulated ‘as pagan propaganda’ during this period» (p. 15). Carver ipotizza quindi, a p. 26, che l'uso del titolo *Metamorfosi* possa essere il risultato «of the attempt to promote the work as an elevated piece of pagan propaganda while dissociating it from the realms of vulgar storytelling implied by the alternative title».

¹¹⁶ Per una prospettiva diversa da quella di Carver, e forse più equilibrata, si veda Stramaglia 2003, pp. 129-135.

¹¹⁷ Su questo cf. Winkler 1985, p. 297.

alle “cose apuleiane”¹¹⁸ – pare connessa a ragioni, potremmo dire, di tradizione letteraria; scrive difatti Harrison: «*Metamorphoses* is the key element because of its connections with the homonymous works of Lucius of Patras and Ovid».¹¹⁹

Non troppo lontana da ciò dovette essere la ragione che spinse Savinio a considerare questo titolo come quello «originale», e l’altro come una sorta di denominazione comune. Quello che però è interessante, nello scritto saviniano, è il confronto, anzi la collisione, del testo dell’autore latino con quello kafkiano, a cominciare proprio dal titolo. *La Metamorfosi* di Kafka, come libro che Savinio ha letto «male» e alla cui lettura è stato istigato «dalla quasi identità del titolo». Quasi identità, ma qual è l’identità di questo «quasi»? Quale la differenza, cioè, che lascia spazio al «quasi»?

È curioso che il titolo kafkiano (*Die Verwandlung*) sia italianizzato nella sua forma greca (*La Metamorfosi*), mentre quello apuleiano lo sia *sub facie latina* (*Le Trasformazioni*), tanto più che l’articolo saviniano porta esso stesso a titolo, come già detto, direttamente la parola greca (*Metamorphoseon*). Che questa non identità passi proprio per la latinizzazione?

Che la differenza di cui è qui questione possa concernere l’uso della parola “trasformazione” in luogo della parola “metamorfosi”, pone al centro, a ben guardare, il problema del testo: quale Apuleio si lesse Savinio? Lo lesse tradotto oppure no? E se sì, secondo quale traduzione? L’impiego della parola “trasformazioni” potrebbe in questo senso indurre a chiedersi se sia qui operativo o meno, e se sì fino a che punto, il filtro

¹¹⁸ Sul rapporto tra Agostino e Apuleio si vedano Hagendahl 1967, pp. I, 17-28 e II, 680-689; Moreschini 1978, pp. 240-258; Horsfall Scotti 1990, pp. 299-311 e 317-320.

¹¹⁹ Harrison 2000, p. 210 n 1. Si veda però l’interessante articolo di Grilli 2000, che argomenta in favore di una interpretazione (neo)platonica del titolo *Metamorfosi* come trasformazioni (al plurale) dell’anima.

bontempelliano.¹²⁰ Tale domanda non sarebbe in sé oziosa, eppure, per quanto riguarda Alberto Savinio, rimane una questione non dico mal posta, ma destinata a cadere *à côté*. In primo luogo perché egli, da poliglotta qual era, dovè verosimilmente possedere più versioni di un testo che aveva prediletto in modo particolare; in secondo luogo perché sovente, anzi la quasi totalità delle volte, egli nei suoi testi cita Apuleio direttamente in latino; in terzo luogo perché – ed è il minimo che possiamo dire – egli non lesse Apuleio una volta sola, o in un momento solo della sua carriera, ma lo lesse (e lo riscrisse) potremmo dire per tutta la vita. Certamente possiamo affermare che Savinio lesse, ed ebbe a stima, la versione italiana del XVI secolo fatta da Agnolo Firenzuola, il cui titolo era però *L'asino d'oro*, poiché fa riferimento ad essa e nell'articolo di cui parliamo e nel racconto *La Nostra anima*.¹²¹

Detto questo, non abbandoneremo la prospettiva della “latinizzazione” perché Savinio stesso, nell'articolo, non l'abbandona; anzi, guidati da lui, saremo costretti a farne non tanto una questione di lingua quanto una questione di mente. Prima di inseguire però il concetto saviniano di “latinità mentale”, strettamente connesso, in questo caso, al suo leggere «bene» o leggere «male», vorremmo indugiare ancora sul problema della non identità del titolo. È possibile infatti che questa risieda, se non su un piano di lingua, su quello del numero. *Le Metamorfosi* da un lato, *La Metamorfosi* dall'altro: più trasformazioni contro una trasformazione sola.

Il paradigma del numero, nell'opposizione tra singolare e plurale, è tanto più interessante quanto, pur nascendo da un confronto tra il libro di Apuleio e quello di Kafka, si presta a essere riferito al testo di Apuleio

¹²⁰ Massimo Bontempelli pubblicò, nel 1928, una traduzione del romanzo di Apuleio per i tipi della Società Anonima Notari, intitolandolo *Le Trasformazioni*.

¹²¹ Cf. Savinio 1993, p. 99 e Savinio 1999 p. 523.

stesso. Dei due titoli che la tradizione ci ha consegnato, uno, quello plurale, connette il testo apuleiano a un preciso genere in senso lato, a un ventaglio di opere (ed è in questo senso perfettamente in sintonia con l'attività di natura scolastica del grammatico Simmaco);¹²² l'altro, quello trádito da Agostino, lo individua singolarmente. Non solo: individua a ben guardare il testo apuleiano tanto nella sua singolarità quanto nella sua unitarietà. In tal modo questi due titoli rispecchiano in un certo senso due modalità di lettura che per tutta la storia della ricezione del romanzo apuleiano si sono contrapposte – le quali tuttora coesistono, cioè, come *possibili*. Il che significa, da un lato, che mettere in rilievo le ragioni dell'una non porterà mai ad annullare l'altra, e dall'altro lato, che il peso che si è disposti a ripartire tra l'una e l'altra dipende dal contesto culturale in cui si effettua la lettura in generale, e dalla pre-comprensione che del testo si può avere in particolare. Due modalità di lettura: l'una pone in risalto la pluralità delle storie e delle avventure che si succedono in quegli undici libri di metamorfosi, l'altra accentua piuttosto l'unitarietà di un percorso continuo, *la parabola che la vicenda di Lucio-uomo e Lucio-asino, un asino aureo*,¹²³ nel corso di quei libri disegna.¹²⁴

¹²² Sul significato del titolo *Metamorfosi* cf. Perry 1923; Bitel 2000-2001, p. 209 con bibliografia. Sul contesto “scolastico” dell'attività di Simmaco cf. Stramaglia 2003, pp. 129-135.

¹²³ Sulle possibili significazioni dell'espressione *Asinus Aureus*, si vedano Martin 1970, Winkler 1985, pp. 298-305, e Bitel 2000-2001, pp. 210-212 e 220-231.

¹²⁴ Per cogliere questa contrapposizione nella storia della ricezione del testo si può confrontare, ad esempio, il caso di Boccaccio ri-scrittore di alcuni episodi apuleiani (cf. almeno le novelle del Decameron 7.2 e 5.10 che riprendono rispettivamente le storie apuleiane di *Met.* 9.5-7 e 9.14-31) quale esempio della prima modalità di lettura, con il caso di Machiavelli autore del poemetto intitolato *L'Asino* e rimasto incompiuto, il quale coglie e valorizza, rispetto alla *vis* centrifuga della narrativa boccacesca, l'aspetto centripeto e allegorico-moraleggiante della parabola dell'uomo tramutato in asino. Sulla relazione tra Boccaccio e Apuleio si vedano Sanguineti White 1977, Bajoni 1994 e Gaisser 2008, pp. 93-121. Su come queste due modalità di lettura invece si sono riverberate (e continuano a riverberarsi) nella critica apuleiana moderna, se ne può avere un'idea leggendo Schlam 1971; recentemente, e sinteticamente, Carver 2007, pp. 2-7.

Per quel che è di Alberto Savinio, scrittore sfuggente e versicolore quant'altri mai, il minimo che possiamo dire è che egli *a priori* sarebbe capace di prendere il partito di tutte e due: la questione per quale delle due effettivamente, se lo fece, egli propose e perché, dimora pertanto come una delle più pertinenti.

Il confronto tra il testo apuleiano e quello kafkiano cui egli dà luogo nelle prime pagine dell'articolo intitolato *Metamorphoseon* fornisce forse un indizio che permetterà di tentare una prima risposta, o il primo abbozzo di una risposta.

Il confronto tra i due testi, a dispetto della identità o quasi identità del titolo, è tutto centrato a cogliere una eclatante differenza di fondo, che l'autore riconduce alla specificità della «mente latina». La mente latina, secondo Savinio, è caratterizzata dall'assioma per il quale «la ragione precede i fatti e ne determina l'esistenza».¹²⁵ Che questo assioma, «uno degli assiomi più belli», sia vero o falso, poco importa dice l'autore, ed è ben possibile che esso sia falso. Apuleio, diversamente da Kafka – per il quale la metamorfosi è una sorta di malattia orrenda, fulminea, inesplicabile e inguaribile – forte di una «ragionata fantasia» ha concepito il mutamento di forma non come atto irrazionale, mostruosità ingiustificata o miracolo, bensì come conseguenza di qualcosa, cioè come premio o punizione. Scrive Savinio:

Non dico che la ragione, questa igiene morale, escluda la malattia, la elimini per sempre (del resto, che condizione inumana e morbosa quella di una salute perfetta!) ma rende razionale la malattia stessa, risponde a ogni singola malattia con una terapia adeguata. Ma al caso di Gregor Samsa, del commesso viaggiatore che una mattina si sveglia trasformato in scarafaggio, quale terapia, quale cura, quale rimedio vorreste opporre?¹²⁶

¹²⁵ Savinio 1993, p. 95.

¹²⁶ Savinio 1993, p. 96.

L'idea di un libro fondato sull'assioma per cui vi sia una *ratio* a precedere i fatti e a determinarne l'esistenza, congiuntamente alla continuità (salvo intrusioni)¹²⁷ dell'istanza narrativa garantita da un narratore retrospettivo che è anche protagonista, e che racconta una propria esperienza, particolarmente significativa, di vita, tanto che Savinio può riferirsi al romanzo apuleiano come «l'avventura di Lucio»,¹²⁸ può autorizzarci a pensare che Savinio, mentre saluta l'originalità di un titolo, in fin dei conti ne legittima *profondamente* l'altro. Ogni operazione saviniana di scrittura che trae ispirazione dal testo di Apuleio costituisce difatti una forma di interrogazione ostinata di quella *ratio*, un tentativo al contempo di svelamento e di messa alla prova di essa. Prima di lasciare affiorare, da questo saviniano discutere intorno all'opera dello scrittore latino, tale interrogazione, o meglio la forma primigenia di tale interrogazione, consideriamo utile soffermarci su un altro aspetto suscettibile di rientrare nell'ambito di una riflessione su Savinio in quanto lettore di Apuleio. Se la questione del titolo vedeva Savinio schierato accanto alla maggior parte dei critici moderni, un altro elemento nettamente lo allontana da essi. Mi riferisco al fatto che lo scrittore italiano non mostra alcun dubbio riguardo all'autenticità del *praenomen* tràdito (cf. «Mi sto rileggendo in questi giorni quel libro di Lucio Apuleio...»).

Il nome di Apuleio

Quanto al nome di Apuleio, è *communis opinio* ritenere che si possa essere sicuri del solo gentilizio, poiché il *praenomen* dell'autore non

¹²⁷ Delle quali la più importante è proprio la *fabula*, riportata da una vecchia *delira et temulenta*.

¹²⁸ Savinio 1993, p. 98.

compare né nelle fonti letterarie antiche¹²⁹ né nei manoscritti cassinesi, ma entra in scena soltanto a inizio del XIV secolo. In un manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana datato attorno al 1316 (Ottob. lat. 2091) si legge, forse per la prima volta nella nostra tradizione,¹³⁰ *Lucii Apuleii Platonici Maudorensis Methamorphoseon liber primus incipit*.

Scrivere pertanto Harrison che il *praenomen Lucius* «is very likely to be derived from the apparent identity suggested between Apuleius and his narrator Lucius of Corinth».¹³¹ L'idea degli studiosi è che tale prenome sia stato aggiunto, al più tardi, da uno scriba del XIV secolo, il quale volle completare il tradizionale *Apuleius Madaurensis* che trovava a principio del suo esemplare: sulla base di un'interpretazione autobiografica della vicenda narrata lo scriba avrebbe ricavato il prenome Lucio da quello del personaggio del romanzo, quando quest'ultimo in verità, anziché riflettere il prenome reale di Apuleio, dipenderebbe dall'ipotesto greco.¹³² Occorre notare a questo rispetto che 1) considerare incerto il prenome di Apuleio è filologicamente inevitabile; 2) ritenere il prenome *Lucius* che si legge nei manoscritti rinascimentali una interpolazione è probabilmente esatto; 3) propendere a causa di questo – cioè della probabile esattezza del punto 2 – per l'opinione che Apuleio in realtà non si chiamava Lucio è arbitrario. Il fatto che il *Lucius* che compare nei manoscritti possa essere o anche sia un'interpolazione non ci dice nulla circa il prenome reale di Apuleio.

Riguardo alla questione del nome di Apuleio ci sono altri elementi, per quanto problematici, che occorrerebbe prendere in considerazione.

¹²⁹ Ad esempio Agostino si riferisce a lui con: *Apuleius Afer Platonicus nobilis* (Civ. 8.12), *Apuleius Platonicus Madaurensis* (Civ. 8.14), *philosophus Platonicus* (Civ. 8.19).

¹³⁰ Cf. Gaisser 2008, p. 69. Il mio «forse» dipende dal fatto che un esame esaustivo della questione, comprensivo di spoglio di tutti i manoscritti superstiti, a mia conoscenza non è mai stato fatto.

¹³¹ Harrison 2000, p. 1.

¹³² Sulla questione dell'ipotesto delle *Metamorfosi* di Apuleio cf. Bianco 1971.

Questi elementi sono essenzialmente due: il primo consiste in una valutazione ben ponderata dell'attendibilità di una ipotesi formulata nel 1989 da Filippo Coarelli, il secondo concerne una questione che può essere sollevata a partire dalla già citata testimonianza di Agostino (*Civ.* 18.18).

Nell'undicesimo libro delle *Metamorfosi* compare, in un punto cruciale del testo, un personaggio che porta il nome di Asinio Marcello.¹³³ All'epoca di Apuleio quella degli Asinii Marcelli era una famiglia particolarmente in vista; sappiamo ad esempio che sotto Adriano, in un anno non meglio precisabile, un Q. Asinio Marcello rivestì la carica di console.¹³⁴ Costui fu anche patrono di Ostia, città che eresse una statua in suo onore, della quale è conservato il basamento, rinvenuto contestualmente alla scoperta, nel 1886, di una delle case più importanti dell'antico complesso urbano. La casa si trovava in un'area tipicamente annonaria, prossima al Piazzale delle Corporazioni e caratterizzata dalla presenza maggioritaria di popolazione africana. Appartenuta in origine alla famiglia dei Lucilii Gamalae, l'abitazione è del tutto isolata nell'ambito della pur varia edilizia ostiense, a causa della compenetrazione reciproca tra spazio privato della *domus* e area cultuale dei cosiddetti Quattro tempietti, che – secondo la ricostruzione di Coarelli – realizzano un'unica struttura funzionale. A metà del II secolo d.C. essa passò nelle mani di un nuovo proprietario, il cui nome, un gentilizio altrimenti sconosciuto all'onomastica ostiense di età imperiale,¹³⁵ ci è noto dalle fistule acquarie scoperte nell'Area a sud della casa: L. Apuleius Marcellus. Questi, dopo il 148, ristrutturò il complesso cultuale-abitativo, rifacendo canalizzazioni e fognature, nuovi pavimenti in mosaico; inoltre promosse la costruzione di

¹³³ Su questo luogo particolarmente difficile del testo apuleiano avremo occasione di tornare in seguito, nel capitolo intitolato *Una presenza (s)gradita*.

¹³⁴ Cf. Coarelli 1989, p. 34-35.

¹³⁵ Su questo però dissente almeno in parte D'Asdia 2002, pp. 439-441.

un mitreo, così come l'erezione di una statua equestre, dedicata appunto a Q. Asinio Marcello, al centro dell'area antistante i tempietti. «Lo strettissimo collegamento tra l'area sacra e la vicina *domus* rendono probabile che la scelta di innalzare proprio qui un monumento a questo personaggio corrisponda all'esistenza di un qualche rapporto tra di esso e il nuovo proprietario della casa, L. Apuleius Marcellus, che intorno al 148 o poco dopo sembra aver rinnovato tutto il complesso edilizio, con il quale certamente si collega anche l'erezione della stata equestre».¹³⁶

Coarelli ha proposto di identificare il proprietario della casa con lo scrittore afro-latino Apuleio. Questa ipotesi si basa sulla convergenza di quattro elementi: 1) l'evidenza onomastica, ancorché la volessimo limitare al solo gentilizio; 2) la perfetta, secondo Coarelli (ma soltanto secondo Coarelli),¹³⁷ compatibilità cronologica tra ciò che conosciamo della vita di Apuleio e il periodo di ristrutturazione della casa; 3) la comparsa di un personaggio dal nome di Asinio Marcello nel romanzo apuleiano; 4) il carattere estremamente singolare del mitreo della dimora ostiense. Quest'ultimo è in diretta comunicazione con la cucina e si connota come una grande sala da banchetto, di aspetto sacrale e "cosmico": esso infatti si distingue da tutti gli altri esempi di mitreo conosciuti (a Ostia come a Roma) per la presenza di una «particolare connotazione 'astrale' e 'cosmica', di probabile matrice neoplatonica».¹³⁸ Inoltre, la disposizione delle divinità planetarie lì presenti non corrisponde ad alcun sistema conosciuto, ad eccezione di quello che compare nelle opere filosofiche

¹³⁶ Coarelli 1989, p. 35.

¹³⁷ Coarelli 1989, p. 39. La questione della compatibilità cronologica è controversa: su questo punto da Coarelli dissente Marilena D'Asdia, che considera più tarda la decorazione del mitreo. Cf. D'Asdia 2002, soprattutto le pp. 445-451.

¹³⁸ Coarelli 1989, p. 36.

apuleiane,¹³⁹ dove la successione dei pianeti sembra disposta secondo un ordine di lontananza dalla terra; per questa ragione sembra sussistere, secondo Coarelli, un collegamento tra il testo di Apuleio e la decorazione del mitreo.¹⁴⁰

Questa ipotesi di identificazione non ha avuto fortuna negli studi apuleiani. Da un lato ad essa viene opposto un argomento *ex silentio*, cioè il fatto che Apuleio nei suoi scritti a noi pervenuti non faccia mai menzione né della sua residenza a Ostia né del suo legame con l'importante famiglia degli Asinii Marcelli (se si eccettua il problematico passo di *Met.* 11.27); dall'altro lato ad avere peso è sicuramente la diffidenza degli studiosi moderni circa la possibilità che Apuleio si chiamasse davvero Lucio.¹⁴¹

Per quel che invece è del secondo elemento, occorre considerare da vicino la testimonianza agostiniana cui stiamo facendo riferimento in questo capitolo, e che qui riportiamo:

Nam et nos cum essemus in Italia audiebamus talia de quadam regione illarum partium, ubi stabularias mulieres inbutas his malis artibus in caseo dare solere dicebant quibus vellent seu possent viatoribus, unde in iumenta ilico verterentur et necessaria quaeque portarent postque perfuncta opera iterum ad se redirent; nec tamen in eis mentem fieri bestialem, sed rationalem humanamque servari, sicut Apuleius in libris, quos Asini aurei titulo inscripsit, sibi ipsi accidisce, ut accepto veneno humano animo permanente asinus fieret, aut indicavit aut finxit.¹⁴²

¹³⁹ Cf. Apul. *Pl.* 1.11, *Mu.* 2.

¹⁴⁰ Coarelli 1989, p. 36-37. Su questo punto però sono importanti le argomentazioni di Beck 2000, che precisano e correggono quelle di Coarelli circa la possibile relazione tra il testo di Apuleio e il mitreo della casa di Ostia.

¹⁴¹ Cf. Harrison 2000, p. 1 n. 2. Si veda però Finkelpearl 2004, p. 334, che argomenta in favore della probabilità dell'ipotesi di Coarelli.

¹⁴² *Civ.* 18.18. «Infatti anche noi, mentre eravamo in Italia, ascoltavamo simili racconti su una certa regione di quelle parti, dove dicevano che donne albergatrici imbevute di queste male arti erano solite mettere del veleno nel formaggio ai viandanti cui esse potessero o volessero farlo, per cui subito quelli si trasformavano in giumenti e trasportavano tutto il necessario e, dopo aver compiuto il loro lavoro, tornavano nuovamente in sé; né peraltro la mente diventava in loro quella di un animale, ma si conservava razionale e umana. Analogamente Apuleio, nei libri che intitolò *L'asino*

Questo passo, oltre a testimoniare come sopra si è detto il titolo *Asinus aureus*, inaugura la lunga serie di letture in chiave autobiografica del romanzo apuleiano.¹⁴³ Agostino infatti qui non si esprime sulla veridicità o meno dell'esperienza di vita raccontata (cf. «aut indicavit aut finxit»: la possibilità che si tratti di mera finzione è lasciata aperta), ma sul fatto che tale esperienza debba essere attribuita all'autore («sibi ipsi accidisse»), identificando cioè Apuleio con il personaggio Lucio di Corinto. Ho l'impressione che tale identificazione sia considerata, da parte degli studiosi moderni, quale segnale di una certa trascuratezza che Agostino usò alla lettura del romanzo apuleiano. La questione però potrebbe essere più complessa.

Leggendo le opere agostiniane appare evidente come il santo si sia occupato piuttosto assiduamente degli scritti apuleiani in età avanzata, a partire cioè dal 411, quando Volusiano e Marcellino, due aristocratici pagani, gli sottoposero alcune *quaestiones*, tra cui quella relativa alla superiorità dei miracoli di alcuni maghi rispetto a quelli compiuti da Cristo.¹⁴⁴ Questo tuttavia non implica che prima di allora Agostino conoscesse Apuleio soltanto per sentito dire, né che la sua conoscenza delle opere apuleiane fosse cursoria e occasionale, o limitata alla questione della demonologia e della magia, né che non si fosse interessato a lui. Inferire ciò sarebbe tanto arbitrario quanto sostenere il contrario.

Alla questione sottopostagli da Marcellino, il vescovo di Ippona risponde argomentando che i cosiddetti maghi tanto sventolati dai pagani in

d'oro, o rivelò o immaginò che a se stesso fosse accaduto, per aver assunto un veleno, di diventare un asino pur restando in lui l'animo umano» (testo critico e traduzione di Annamaria Di Piro, in Pecere-Stramaglia 2003, pp. 163-164).

¹⁴³ Per la lettura autobiografica, si veda Carver 2001.

¹⁴⁴ La questione è affrontata da Agostino nelle *epist.* 132-138.

verità non compirono miracoli; a sostegno della sua tesi esamina il caso di Apuleio, «qui nobis Afris Afer est notior», egli scrive.¹⁴⁵ Occorre infatti non perdere di vista che in Africa del Nord il filosofo di Madauro fu una celebrità già durante la sua vita (sappiamo che molte città eressero statue in suo onore) e poi dopo la morte, con una fama che continuò e forse persino si accrebbe, fino al V secolo.¹⁴⁶ In questo contesto ho qualche difficoltà a pensare che Agostino non fosse a conoscenza del *praenomen* di Apuleio. Il vescovo di Ippona compì infatti i suoi studi di retorica a Madauro,¹⁴⁷ città natale di Apuleio, che sicuramente più di ogni altra aveva conservato memoria del suo illustre cittadino: vi era difatti una statua in suo onore, che Agostino non poté non aver visto. Di questa statua è stato rinvenuto il basamento, che conserva parte dell'iscrizione, purtroppo mutila proprio nella parte iniziale, dove in tutta probabilità vi era il nome completo del filosofo.¹⁴⁸ Statue di Apuleio ai tempi di Agostino dovettero essere sparse un po' ovunque nella provincia d'Africa, molte infatti erano le città che gli avevano porto omaggio in questo modo.¹⁴⁹

Nonostante vi siano diversi punti in comune tra la personalità reale di Apuleio e quella del personaggio Lucio narratore delle *Metamorfosi*,¹⁵⁰ non possiamo non rilevare, alla lettura del romanzo, anzi persino a principio di detta lettura, la facile distinguibilità, per chi come Agostino conosceva piuttosto bene Apuleio, tra la persona dell'autore e quella del personaggio narrante. Come scrive Harrison, «Lucius is clearly presented as an elite Greek, almost certainly with Roman citizenship (note his *praenomen*, the

¹⁴⁵ *Epist.* 138.19. «Il quale, africano, noi africani conosciamo meglio».

¹⁴⁶ Cf. Gaisser 2008, pp. 20-39.

¹⁴⁷ Cf. *Aug. Conf.* 2.5.

¹⁴⁸ *ILAlg* 1,2115. Oggi si legge soltanto: *Jilosopho [Pl]atonico [Ma]daurenses cives ornament[o] suo. d(ecreto) d(ecurionum), p(ecunia) [p(ublica)]*.

¹⁴⁹ Cf. *Apul. Flor.* 16.37.

¹⁵⁰ Ne fa un rapido elenco Harrison 2000, p. 218.

only name we hear of) and able to speak Latin, from a socially elevated background in an important Greek city; in other words, he shares the social origins of almost all the major Greek sophists of the first and second centuries AD». ¹⁵¹ Il personaggio non solo è chiaramente greco in quanto a origine, ma anche chiaramente determinato: proviene da Corinto ¹⁵² e il padre si chiama Teseo; ¹⁵³ per parte materna la sua famiglia discende da quella del famosissimo Plutarco. Così inizia infatti la narrazione di Lucio, subito dopo il prologo:

Thessaliam – nam et illic originis maternae nostrae fundamenta a Plutarcho illo inclito ac mox Sexto philosopho nepote eius prodita gloriam nobis faciunt – eam Thessaliam ex negotio petebam. ¹⁵⁴

Non sembra pertanto plausibile che una persona dell'acume e dell'intelligenza di Agostino abbia potuto confondere l'autore con il personaggio narratore – a meno di non ipotizzare una qualche incuria nella lettura. Questa è probabilmente la ragione per cui, tra gli studiosi moderni, vige una certa prudenza se non un chiaro sospetto circa la competenza di Agostino in materia di “cose apuleiane”. Se la prudenza in questo genere di studi è benvenuta, dedurre dalla testimonianza agostiniana di *Civ.* 18.18 che egli avesse letto male e di fretta le *Metamorfosi* di Apuleio potrebbe d'altro canto rivelarsi affrettato; in altre parole, credo che si debba ad Agostino, anche a rischio di sbagliare, il rispetto che la sua testimonianza in ogni caso merita.

¹⁵¹ Harrison 2000, p. 216.

¹⁵² Cf. *Met.* 1.22.4 e 2.12.3.

¹⁵³ Cf. *Met.* 1.23.6.

¹⁵⁴ *Met.* 1.2.1. «Ero in viaggio verso la Tessaglia – di lì infatti è originaria la mia famiglia da parte di mia madre, e possiamo vantarci di discendere dal famoso Plutarco e da suo nipote, il filosofo Sesto; andavo dunque in Tessaglia per affari» (traduzione di Lara Nicolini, in Nicolini 2005).

Nel torno di queste considerazioni, quello che finora è rimasto fuori dall'orizzonte delle possibilità, è l'eventualità che Apuleio portasse davvero come *praenomen* Lucio. Se così fosse – e se Agostino ne fosse stato, come ci è parso probabile, a conoscenza – ecco che avremmo un elemento suscettibile di rendere ragione delle parole del vescovo di Ippona. Intendo dire che proprio un'eventuale identità di *praenomen* tra Apuleio e il suo personaggio-narratore potrebbe aver spinto Agostino a considerare la materia del romanzo come materia autobiografica, al di là della distinguibilità superficiale tra la figura dell'autore e quella del personaggio narrante, che egli certamente dovette saper praticare. Tale identità di *praenomen*, insomma, avrebbe potuto facilmente indurre Agostino a considerare il narratore delle *Metamorfosi*, ancorché personaggio fittizio e diverso, come un *alter ego* dell'autore.¹⁵⁵

Occorre forse lasciare inoltre un certo spazio, e anche un certo diritto, alla memoria, a quello che qui chiamerei il processo omogeneizzante della memoria. Processo che potremmo illustrare tramite un aneddoto riportato da Julio Cortázar nel saggio *Del cuento breve y sus alrededores* (1969):

Hace muchos años, en Buenos Aires, Ana María Barrenechea me reprochó amistosamente un exceso en el uso de la primera persona, creo que con referencia a los relatos de “Las armas secretas”, aunque quizá se trataba de los de “Final del juego”. Cuando le señalé que había varios en tercera persona, insistió en que no era así y tuve que probárselo libro en mano. Llegamos a la hipótesis de que quizá la tercera actuaba como una primera

¹⁵⁵ Vale la pena notare che questo è proprio il caso delle opere saviniane. In molte di esse lo scrittore adopera un personaggio di nome Nivasio Dolcemare, dove Nivasio è anagramma di Savinio, e vero e proprio *alter ego* dell'autore. Vale anche la pena ricordare che il nome “Savinio” è esso stesso un nome d'arte, anzi, molto più che un nome d'arte, un vero e proprio *altro nome* di Andrea Francesco Alberto De Chirico. Con Savinio, l'*alter* non è mai solo, ma si moltiplica: e l'uno finisce per rincorrere l'altro, all'infinito.

persona disfrazada, y que por eso la memoria tendía a homogeneizar monótonamente la serie de relatos del libro.¹⁵⁶

Analogamente potremmo pensare che anche per Agostino la memoria abbia avuto qualche ruolo nell'offuscare la distinzione tra la figura di Apuleio *lui-même* e quella che egli aveva forse considerato come una sua persona mascherata.¹⁵⁷

Sopra ho scritto che l'indecidibilità, relativamente al libro di Apuleio, già comincia a partire dal titolo – quando invero essa persino eccede, o precede, il libro. Il nome stesso, anzi il prenome di Apuleio, è preso da tale indecidibilità. La verità del nome rimane avvolta nel mistero di una segretezza, di cui la Storia si è fatta – e forse ci ha fatto – dono. Le ultime nostre considerazioni sulla testimonianza di Agostino hanno infatti il dono di portarci su un altro terreno, che interessa Savinio tanto quale scrittore in sé quanto come lettore di Apuleio.

La facile distinguibilità nel romanzo apuleiano tra autore e personaggio pone infatti la frase di Agostino – al di là di quelle che furono le sue motivazioni nello scriverla, il suo originario e contingente “volere” – sul terreno che vorrei chiamare dell'*autobiografia profonda*.

¹⁵⁶ Cortázar 1969, p. 64. «Molti anni fa, a Buenos Aires, Ana Barrenechea mi rimproverò amichevolmente un eccesso nell'uso della prima persona, credo riferendosi ai racconti di *Le armi segrete*, anche se forse si trattava di quelli di *Fine del gioco*. Quando le feci notare che ce n'erano diversi in terza persona, insistette nel dire che non era così, e dovetti dimostrarglielo libro alla mano. Giungemmo all'ipotesi che forse la terza persona agiva come una prima persona mascherata, e che per questo la memoria tendeva a omogeneizzare monotonamente la serie di racconti del volume» (traduzione di Vittoria Martinetto in Martinetto-Nicoletti Rossini 1974, p. 135). Ana María Barrenechea fu una importante scrittrice e critica letteraria argentina, spentasi nel 2010.

¹⁵⁷ Occorre riconoscere che questa argomentazione è suscettibile di agire in ambo i sensi: nulla vieta che in Agostino, proprio in virtù del processo omogeneizzante della memoria, tale distinzione si sia potuta impallidire anche nel caso in cui Apuleio non si fosse chiamato Lucio.

L'autobiografia profonda

Il concetto saviniano di autobiografia profonda, che lo scrittore suggerisce nello scritto a introduzione del volume da lui curato delle opere di Luciano di Samosata,¹⁵⁸ è intimamente legato a un'idea della modernità intesa nient'affatto cronologicamente, bensì quale coscienza della propria autonomia mentale: moderno, scrive Savinio, «è ogni spirito non misticamente ispirato dai miti come Eschilo o Dante, ma cosciente della propria autonomia mentale e che liberamente e spassionatamente contempla intorno a sé il mondo sdivinizzato».¹⁵⁹ La raggiunta piena coscienza della propria autonomia mentale, sostiene Savinio, esige di necessità un'opera che sia «profondamente» autobiografica.¹⁶⁰ L'avverbio profondamente non è ivi impiegato dall'autore nel senso comune di “molto”, “largamente”, ma secondo la sua accezione piena: esso intende qualificare un'opera che sia autobiografica non nei suoi elementi superficiali quanto nei suoi fondamenti profondi; un'opera la cui scrittura sia cioè legittimata da quella autenticità spirituale corrispondente a una precisa e interiore intuizione della realtà; un'opera il cui carattere *metafisico* sia effettivo quale risultato di un atto del pensiero, e non solamente apparente quale ombra del linguaggio. In questo senso il concetto saviniano di autobiografia profonda si colloca agli antipodi della generica categoria critica, recentemente in voga, di *autofiction*, la quale si vuole, nelle parole di Philippe Gasparini, «une aventure du langage»,¹⁶¹ quando l'autobiografia profonda, potremmo dire di converso, è piuttosto una *mise en langage* di un'avventura spirituale al di là del linguaggio.

¹⁵⁸ Leggibile ora in Savinio 2004, pp. 29-56.

¹⁵⁹ Savinio 2004, p. 31.

¹⁶⁰ Savinio 2004, p. 30.

¹⁶¹ Per la categoria critica dell'*autofiction*, cf. Colonna 2004, Gasparini 2008, Vilain 2009 con bibliografia.

Tale concetto, inoltre, ci sembra rispondere a una sorta di verità o forse è meglio dire principio artistico per cui la costruzione di un personaggio fittizio non è possibile se non a partire da una forma di intuizione interiore. Scrisse Horacio Quiroga come ultimo punto del suo *Decálogo del perfecto cuentista* (pubblicato nella rivista «Babel» nel luglio del 1927):

No pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, *de los que pudiste haber sido uno*. No de otro modo se obtiene la vida del cuento.¹⁶²

Perché ci sia vita nel racconto, perché il racconto sia *biografico* in un senso profondo, l'autore in qualche modo cala tra i suoi personaggi, si mescola ad essi, diventa uno o più d'uno di essi, facendosi grazie alla propria intuizione della realtà (almeno) uno di essi. Tale agglutinazione dell'autore e del personaggio, base su cui variabilmente si erge ogni forma di autobiografia profonda, può dare luogo in certi casi, vorremmo sostenere, a quel particolare fenomeno testuale cui è stato dato il nome di *metalessi*.¹⁶³ Tale fenomeno è presente sia nel testo di Savinio sia in quello di Apuleio, e per quanto concerne quest'ultimo esso si trova all'origine di alcuni problemi di comprensione testuale che tratteremo in dettaglio nel prosiegua di questo studio.

¹⁶² Ora in Quiroga 1994, p. 1194, corsivo mio. «Non pensare ai tuoi amici nello scrivere, né all'impressione che farà la tua storia. Racconta come se la tua narrazione non avesse interesse che per il ristretto ambiente dei tuoi personaggi, uno dei quali avresti potuto essere tu. Non in altro modo si ottiene la vita del racconto» (traduzione mia).

¹⁶³ Concetto forgiato per la prima volta da Genette 1972, pp. 243-244; cf. anche Genette 1983, pp. 58-59 e più diffusamente Genette 2004. Su tale concetto sarà fondata la nostra analisi del testo latino, nella seconda parte di questa tesi.

Ha scritto Agostino: Apuleio, che a lui stesso fosse capitato di diventare asino o ha rivelato o si è inventato – «Apuleius [...] sibi ipsi accidisse, ut [...] asinus fieret, aut indicavit aut finxit». Il verbo latino *finco*, se qui incontestabilmente significa il fare finta, il simulare, mantiene tuttavia un legame con l'idea del costruire, del plasmare, del dare forma. Nella *fictio* si pone cioè tutta la questione della trasfigurazione letteraria di un'esperienza interiore di vita sentita come spiritualmente autentica, di cui la letteratura si concepisce come testimonianza, anzi, come trasmissione – cioè come traduzione e trasformazione allo stesso tempo. Parlare di autobiografia profonda significa quindi concepire e conferire un certo compito, un certo scopo, alla letteratura: volerla come una possibilità di continuazione, sotto altra forma, della propria vita, per quello che essa fu di più autentico spiritualmente; concepirla cioè come una tecnica, o una tecnologia, della *survivance*.

Nell'articolo *Metamorphoseon* Alberto Savinio racconta di un suo viaggio nella città di Costantina, «terra di misteri e di magia»,¹⁶⁴ la quale si trova non lungi dall'antica Madauro, città natale di Apuleio. Descrive quindi la terra attorno a Costantina, in un passaggio che è molto più di un paesaggio, un passaggio nel quale Savinio ha voluto tramare non solo il passaggio dall'uno all'altro paesaggio, ma anche quello dall'autore al personaggio:

Intorno a questa città circolare e rupestre, tragica la campagna si allontana a onde, in una tempesta vasta, immobile, dura. Del mistero, per un naso sensibile come il mio, qui c'è perfino la puzza. Questa viene sulle ali del ghibli: il vento grasso e appiccicoso, il vento-membrana che vola con ali di vesperilio. Viene dal deserto prossimano che è il letto di un mare svaporato, la tomba scoperta degli uomini di oricalco. Fra questi marosi di terra grigia, quasi infertile ormai e già mista di molta sabbia, Lucio Apuleio certo si andava aggirando a caccia di lèmuri e di làmie.

¹⁶⁴ Savinio 1993, p. 96.

Spostiamo l'accento e abbiamo Lamia. Eccoci in Grecia. Difatti l'avventura di Lucio – non del Lucio autore ma del Lucio protagonista, che poi è lo stesso – comincia appunto in Tessaglia. «*Thessaliam – nam et illic originis maternae nostrae fundamenta a Plutarcho illo inclito ac mox Sexto philosopho nepote eius prodita gloriam nobis faciunt – eam Thessaliam ex negotio petebam*». Per una felice combinazione conosco tanto la Tessaglia quanto l'africana terra che circonda Costantina, posso garantire la più che aria di famiglia, la perfetta affinità di queste due regioni. Terre di fantasmi entrambe, di streghe, di incontri funesti e fascinosissimi.¹⁶⁵

Non solo qui Alberto Savinio apparenta (cf. «la più che aria di famiglia») le due regioni, quella africana e quella greca, collegandole in grazia di una «perfetta affinità», pure si cura di saltare dall'una all'altra per via di una metamorfosi linguistica, passando da làmia (creatura femminile mostruosa, rapitrice di bambini, che tra l'altro Apuleio nomina in *Met.* 1.17.5) a Lamia, città della Grecia centrale, nella provincia immediatamente sottostante la Tessaglia; passando cioè dalla terra di Apuleio a quella del personaggio Lucio come se la seconda fosse una trasformazione, o una trasfigurazione, della prima. «Difatti l'avventura di Lucio – non del Lucio autore ma del Lucio protagonista, che poi è lo stesso – comincia appunto in Tessaglia». Frase particolarmente significativa perché agitata dalla contraddizione: non l'avventura dell'uno ma quella dell'altro, dove l'uno è ben distinto dall'altro, l'uno non è l'altro anche se poi è lo stesso. L'uno e l'altro, che è lo stesso e no. Perché poi, vuol dire Savinio, cioè dopo (μετά), in fondo, in profondo, è la stessa cosa. Quello che Savinio ha qui letto e quindi configurato altro non è che un patto autobiografico *al di là del patto autobiografico*: cioè un patto, saremmo tentati di dire, meta-autobiografico.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Savinio 1993, p. 98.

¹⁶⁶ Sul patto autobiografico si veda Lejeune 1975, soprattutto il capitolo primo, che ne fonda teoricamente il concetto.

Nello scritto a introduzione delle opere di Luciano, Alberto Savinio incorpora un brano luciano, intitolato *Il Sogno*, il quale non è riportato o citato semplicemente, bensì messo in bocca al fantasma di Luciano, che Savinio ha immaginato di incontrare un giorno che andava in bicicletta – così racconta – da Villastellone a Carignano, dopo essersi fermato un momento lungo la riva del Po. Proprio lì, poiché «anche Luciano un giorno si fermò a guardar scorrere questo fiume, del che riferisce in *Dell'Ambra o dei cigni*»,¹⁶⁷ Savinio ebbe la pazienza di aspettarlo; «e quando finalmente questo uomo senza volto si formò» davanti a lui, s'incamminarono assieme prima a piedi e poi in bicicletta, fino a giungere a Torino: lì, scrive Savinio, «andammo a passeggiare lungo le rive del Po, poi tornammo in piazza San Carlo, e nell'omonimo caffè, dipinto e decorato come un teatro, davanti a due cappuccini fioriti di crema spumosa, l'uomo senza volto mi narrò la sua vita».¹⁶⁸ Così Savinio introduce la lunga citazione del brano di Luciano, presentandolo quale trasfigurazione letteraria di un'esperienza intellettuale, particolarmente significativa, di vita. Quello che Savinio, a proposito di Apuleio, nell'articolo *Metamorphoseon* ci sta dicendo senza dirlo, è che se l'opera di Apuleio è autobiografica, lo si può dire soltanto in questa accezione qui, a questo grado di profondità. Il che significa optare già per una precisa lettura, prendere il romanzo apuleiano per un testamento spirituale, ancorché non in senso superficiale. Significa prendere questo romanzo – così divertente, euforico, comico e giocoso – intimamente sul serio. Farne una questione di eredità. L'opera apuleiana è per Savinio un lascito con cui non ci si può, egli non si potette, esimere dal fare i conti.

Che cos'è che si trova essere al cuore, per Alberto Savinio, di questo lascito?

¹⁶⁷ Savinio 2004, p. 41.

¹⁶⁸ Savinio 2004, p. 43.

Nel suo articolo per il giornale *La Stampa*, lo scrittore, con la sua consueta raffinatezza, trova la maniera di commentare il testo apuleiano dando l'impressione di fare tutt'altro. Difatti egli semplicemente riferisce la propria esperienza di viaggio nella terra natale di Apuleio, descrivendo il suo soggiorno a Costantina. La lunga descrizione dell'aspetto fisico, ambientale, della città di Costantina è introdotta da alcune righe nelle quali è annidata tutta la sottigliezza, anzi persino la malizia, del nostro autore:

Costantina è tutta quanta edificata su questo enorme disco surrelevato, stretta torno torno da rocce e dirupi. Città ricca di dislivelli e scoscendimenti. La casa che mi ospitò aveva due facciate e due ingressi: una all'altezza del pianterreno, l'altra all'altezza del terzo piano. Una curiosa avventura mi capitò in quella casa, ma di ciò parlerò in appresso. Costantina è la vera città « che si scopre ».¹⁶⁹

Segue la descrizione della città, della conquista francese di essa, e delle acque del fiume Rummel. Ma Savinio ha voluto qui introdurre il tema del doppio, della duplicità, delle due «facciate» che sempre hanno le cose, dei due «ingressi» che si possono avere riguardo ad esse, l'uno dal basso e l'altro dall'alto; ma più di tutto egli annuncia che in quella casa, immersa in una «terra di misteri e di magia», gli occorre una *curiosa* avventura, anzi, annuncia che più tardi riferirà tale avventura. Il lettore è qui colto da un sentimento di attesa e di impazienza. Vorrebbe poter leggere più velocemente di quanto fa, e magari anche saltare la descrizione, al fine di arrivare il prima possibile a vivere, tramite le parole dell'autore, la preannunciata avventura, tanto è stato pungolato nella sua *curiosità*. Il lettore legge, continua a leggere; e se legge di fretta, può anche capitare che tale avventura non la viva, che questa gli passi in qualche modo *à côté*, del tutto inosservata. Giunto alla fine, potrebbe anche chiedersi, «e l'avventura

¹⁶⁹ Savinio 1993, pp. 96-97.

di cui parlavi, di cui hai detto che avresti parlato, dov'è? Non c'è, mi hai dimenticato». La curiosa avventura di cui parla Savinio è in realtà l'avventura del romanzo apuleiano, del romanzo che ha per cuore il tema o il problema della *curiositas*,¹⁷⁰ di cui Savinio nell'articolo fornisce, *sous le mode de la fiction*, una chiave di lettura. L'avventura annunciata invero c'è, anche se non rientra certamente nell'ordine di cose che il lettore avrebbe potuto aspettarsi:

A notte alta mi riduco nella squallida dimora che la massima autorità politica del dipartimento ha posto a mia disposizione. Tetre, sonore come stomaci digiuni, le camere sono popolate di brutti quadri e di fantasmi africani. Ho l'abitudine di leggere un po' prima di addormentarmi: necessario distacco dai miei propri pensieri. Ecco che una vasta biblioteca mi offre suoi severi allettamenti. L'oro dei titoli brilla sullo scuro delle coste. Voltaire, Diderot, una edizione principe di Rabelais, storici, moralisti, tragedi, poeti e prosatori: tutto il senno di Francia, la più sontuosa imbandigione dell'intelletto si porge alle mie voglie. Pongo la mano sul tomo terzo delle opere di Voltaire, ma nonché il terzo tomo, l'opera omnia mi viene incontro dell'«orrendo filosofante di Ferney», e leggerissima per tanta mole... Guardo, è un trucco, una finzione, una scatola in forma di libri aggruppati e, dentro, la raccolta completa di un giornale libertino del secolo passato, «Le Voleur», con gran cosce tra i *frou-frous*.¹⁷¹

La realtà non è ciò che sembra: all'apparire del vero, il vero non è mai quel che a prima vista appare. Il trucco, la finzione di cui Savinio è stato vittima, è un meccanismo ricorrente nel romanzo apuleiano, basti pensare al racconto di Telifrone (*Met.* 2.20-30), oppure all'episodio degli otri nella festa del riso (2.31-3.10), alla mascherata di Tlepolemo (7.5-12) o ai

¹⁷⁰ Sulla *curiositas* come tema centrale del libro di Apuleio, cf. *GCA* 1995, pp. 362-379 con bibliografia; interessanti considerazioni anche in Grilli 2000.

¹⁷¹ Savinio 1993, p. 97-98. L'epiteto «orrendo filosofante di Ferney» era stato dato a Voltaire da Vincenzo Monti. Savinio ne fa cenno anche nello scritto a introduzione delle opere di Luciano, come anche in quello scritto egli accenna alla regione in cui è ambientato il romanzo apuleiano: «Piemonte, terra apparentemente mite e priva di sfondi, ma satura in verità di misteri quanto la Tessaglia» (Savinio 2004, p. 43). Questi due scritti, quello su Luciano e quello su Apuleio, si richiamano l'un l'altro a distanza, segretamente.

sacerdoti della dea Siria (8.27-29), per non fare che qualche esempio. Ciò che sembrava essere l'opera omnia di Voltaire non era che una scatola dalla foggia di libri aggruppati, contenente la raccolta completa di un giornale libertino. Se la realtà non è mai ciò che semplicemente appare, vuol farci intuire Savinio, è perché *c'è un segreto dentro*.

Nel descrivere la campagna attorno a Costantina, l'autore aveva detto: «del mistero, per un naso sensibile come il mio, qui c'è perfino la puzza». Ecco: Apuleio è per Savinio lo scrittore del mistero, colui che ha saputo dare forma a questo mistero, che lo ha *testualizzato*. Il principale lascito apuleiano è per Alberto Savinio la genesi, anzi la palingenesi di una insistente interrogazione, la quale lo ha volto più volte alla ricerca di una *ratio* soggiacente a tale mistero. Di questa *ratio* Savinio ha cercato di mettersi sulle orme a metà degli anni Venti, con *Angelica o la notte di maggio*, alla fine degli anni Trenta con *Figlia d'Imperatore*, a inizio degli anni Quaranta con *La nostra anima* e la versione in rivista di *Zia Apollonia*, e anche con il raccontino *Viaggio*, ma in un altro senso; e a fine degli anni Quaranta con la versione in volume di *Zia Apollonia*.¹⁷²

Vale la pena notare inoltre che il rapporto tra Savinio e Apuleio è un rapporto che interessa il libro delle *Metamorfosi in toto*, come l'avventurina qui sopra riportata testimonia.¹⁷³ Tuttavia, come già è stato riconosciuto, è con la *fabula di Amore e Psiche* che Savinio ha intrattenuto un rapporto a dir poco privilegiato. Rapporto privilegiato che l'articolo di

¹⁷² Finora la critica aveva rilevato una relazione tra Savinio e Apuleio soltanto per quanto riguarda il romanzo *Angelica o la notte di maggio* e il racconto *La nostra anima* (cf. Zudini 2008 e Caltagirone 1998). Nel prosieguo del nostro lavoro analizzeremo in dettaglio tutti i testi sopra citati.

¹⁷³ La critica si è finora limitata a considerare la relazione con la *fabula* di Amore e Psiche. Di testimoni se ne potrebbero apportare altri; la cosa è affatto evidente, ad esempio, ogni volta che Savinio accenna alla versione italiana del Firenzuola. Per ora facciamo notare che il romanzo dell'*Angelica* si articola in undici capitoli come *L'Asino d'oro* è in undici libri, e noi non crediamo che questo sia casuale.

giornale *Metamorphoseon* conferma: esso si chiude infatti con alcune considerazioni, per noi di altissimo interesse esegetico, proprio riguardo alla celeberrima *fabula* apuleiana. Eccole:

Nell'*Asino d'Oro* è incastrata, gemma fulgidissima, la favola di Amore e Psiche.

A risolvere il misterioso « divieto » di questa favola nessuno, e non lo stesso Schopenhauer ha posto mente, per quanto ghiottissimo costui di simili bocconi. Unita con Amore, Psiche deve astenersi dal guardarlo, pena le più gravi sanzioni. Dietro il velo magico e l'ineffabile voluttà, si cela dunque qualcosa di « non guardabile »?

« *Il y a toujours quelque chose de mal dans l'amour* »: così tra tante scemità, ebbe una volta intelligentemente a dire Marcel Prévost.¹⁷⁴

Il riferimento che Savinio, come suo solito, dice e non dice a un tempo, è una pagina che si trova al paragrafo 204 del secondo volume dei *Parerga und Paralipomena* di Arthur Schopenhauer e che fa parte di un complesso di note raggruppate sotto il titolo di *Alcune osservazioni mitologiche*. Converrà qui leggere questa pagina per capire in quale orizzonte interpretativo, e in che modo, Savinio desidera inserirsi.

Vom Gipfelpunkte meiner Philosophie, welcher bekanntlich der asketische Standpunkt ist, aus gesehen, konzentriert die *Bejahung des Willens zum Leben* sich im Zeugungsakt, und dieser ist ihr entschiedenster Ausdruck. Die Bedeutung dieser Bejahung nun aber ist eigentlich diese, daß der Wille, welcher ursprünglich erkenntnislos, also ein blinder Drang ist, nachdem ihm durch die Welt als Vorstellung die Erkenntnis seines eigenen Wesens aufgegangen und geworden ist, hiedurch in seinem Wollen und seiner Sucht sich nicht stören oder hemmen läßt, sondern nunmehr bewußt und besonnen eben das will, was er bis dahin als erkenntnisloser Trieb und Drang gewollt hat (siehe ›Welt als Wille und Vorstellung‹ Bd. I, § 54 [*Bd. I, S. 382*]). Diesem gemäß nun finden wir, daß der durch freiwillige Keuschheit das Leben asketisch *Verneinende* von dem durch Zeugungsakte dasselbe Bejahenden empirisch dadurch sich unterscheidet, daß bei jenem ohne Erkenntnis und als blinde physiologische Funktion, nämlich im Schläfe, das vor sich geht, was von diesem mit Bewußtsein und Besonnenheit vollbracht wird, also beim Lichte der Erkenntnis geschieht.

¹⁷⁴ Savinio 1993, p. 99.

Nun ist es in der Tat sehr merkwürdig, daß dieses abstrakte und dem Geiste der Griechen keineswegs verwandte Philosophem, nebst dem es belegenden empirischen Hergang, seine genaue allegorische Darstellung hat an der schönen Fabel von der *Psyche*, welche den Amor nur, ohne ihn zu sehn, genießen sollte, jedoch, damit nicht zufrieden, ihn aller Warnungen ungeachtet durchaus auch sehn gewollt hat, wodurch sie nach einem unabwendbaren Ausspruch geheimnisvoller Mächte in grenzenloses Elend geriet, welches nur durch eine Wanderung in die Unterwelt, nebst schweren Leistungen daselbst, abgebußt werden konnte.¹⁷⁵

Savinio rileva, dalla *fabula* apuleiana, qualcosa che non appare. Schopenhauer è invece interessato a ciò che è *evidente*, a ciò che dalla *fabula* emerge quale rappresentazione allegorica di quel che egli ritiene essere “la cosa in sé” (la volontà di vivere). Afferrare come il punto di vista allegorico condizioni l’ottica schopenaheuriana e in un certo senso la limiti, è della più grande importanza se si vuole correttamente intendere la differenza della lettura operata da Savinio. Tutto il capitolo schopenhaueriano si costituisce difatti come un esercizio di lettura

¹⁷⁵ Schopenhauer 1965, p. 489, corsivi dell’autore. «Dal punto culminante della mia filosofia, che, come è noto, è il punto di vista ascetico, *l’affermazione della volontà di vivere* si concentra nell’atto della procreazione, che ne è l’espressione più netta. Il significato di questa affermazione è, in realtà, il seguente: la volontà, che in origine era priva di conoscenza, dunque era brama cieca, dopo che ha preso coscienza della propria essenza, mediante il mondo come rappresentazione, non si lascia con ciò né disturbare né ostacolare nel suo volere e nella sua brama, ma ormai, con riflessione e consapevolezza, vuole appunto ciò che finora aveva voluto spinto da brama incosciente (cfr. *Mondo come volontà e rappresentazione*, vol. I, par. 54). In conformità con questo fatto, troviamo che colui il quale con la castità volontaria sta *negando* asceticamente la vita, si distingue empiricamente da colui che con atti di procreazione sta affermando la vita nel modo seguente: nel primo si compie, senza conoscenza e come cieca funzione fisiologica, cioè nel sonno, ciò che il secondo effettua con consapevolezza e riflessione e che, dunque, avviene alla luce della conoscenza. Ora è, realmente, cosa assai singolare che questo filosofema astratto, per nulla affine allo spirito dei greci, insieme al procedimento empirico che lo attesta, abbia la sua precisa descrizione allegorica nella bella favola di *Psiche*, che avrebbe dovuto godere Amore senza guardarlo; ma non contenta di ciò, a dispetto di tutti gli ammonimenti, essa volle vederlo per forza e con ciò, in base a un verdetto inesorabile di potenze misteriose, fu colpita da una sorte infinitamente crudele, che poté essere scontata unicamente con un pellegrinaggio negli inferi e con difficili prove», traduzione di Eva Amendola Kuhn in Carpitella 1983, p. 547.

allegorica, e a nient'altro che a questo esso vuole rispondere. Così il filosofo inizia le sue osservazioni mitologiche:

Hieraus wird es erklärlich, daß man nicht nur die heterogensten Dinge an einander erläutern oder veranschaulichen kann, sondern auch treffende Allegorien selbst in Darstellungen findet, bei denen sie nicht beabsichtigt waren. Einen auserlesenen Beleg hiezu gibt Goethes unvergleichlich schönes Märchen von der grünen Schlange usw. Jeder Leser fühlt sich fast notgedrungen, eine allegorische Deutung dazu zu suchen; daher dieses auch gleich nach dem Erscheinen desselben von vielen mit großem Ernst und Eifer und auf die verschiedenste Weise ausgeführt wurde, zur großen Belustigung des Dichters, der keine Allegorie dabei im Sinne gehabt hatte. Man findet den Bericht hierüber in den ›Studien zu Goethes Werken‹ (1849) von Düntzer: mir war es überdies durch persönliche von Goethen ausgehende Mitteilungen schon längst bekannt.¹⁷⁶

Poco importa se Apuleio avesse o no mirato a fornire una rappresentazione di quel «filosofema astratto» messo in luce da Schopenhauer, costui ha considerato la fabula come una soltanto delle varie versioni di «eines bekannten, besonders durch Apuleius verherrlichten Mythos», «un noto mito esaltato in modo particolare da Apuleio»:¹⁷⁷ è insomma il mito in sé che egli ha di mira, al di là della questione di Apuleio come *auctor*. Esattamente come per il caso di Goethe, è come se il testo apuleiano in sé, *in quanto mito*, o riflesso di un mito, fosse provvisto

¹⁷⁶ Schopenhauer 1965, p. 482. «Di qui [sc. dal fatto che certe leggi sono valide presso tutti, purché siano concepite in senso sufficientemente generale] si spiega che non soltanto si possono chiarire oppure rendere evidenti le cose più eterogenee confrontandole tra loro, ma anche che si possono trovare allegorie pertinenti perfino in rappresentazioni, nelle quali esse non erano state previste. Una eletta dimostrazione di ciò ce la dà la favola di Goethe, incomparabilmente bella, del serpente verde, eccetera. Ogni lettore si sente quasi costretto a cercarne l'interpretazione allegorica; e in realtà ciò fu fatto, subito dopo la pubblicazione, da molti lettori, con grande serietà e con molto zelo e nelle maniere più diverse, causando grande divertimento al poeta, che scrivendola non aveva avuto in mente alcuna allegoria. Le notizie su questo fatto si trovano nelle *Studien zu Goethes Werken* (1849) di Düntzer: ne ero a conoscenza, del resto, già da molto tempo grazie a comunicazioni personali di Goethe», traduzione di Eva Amendola Kuhn in Carpitella 1983, p. 539.

¹⁷⁷ Schopenhauer 1965, p. 488 (per la traduzione italiana Carpitella 1983, p. 546).

di quegli elementi che si prestano a, e al tempo stesso autorizzano, la lettura allegorica.¹⁷⁸ È a questi elementi che Schopenhauer è interessato come i soli capaci di risuonare in accordo al proprio sistema filosofico. In altre parole, il filosofo tedesco non è interpellato da ciò che nel testo *non viene detto*, da quel che pure ha riconosciuto come «*einem unabwendbaren Ausspruch geheimnisvoller Mächte*», «un verdetto inesorabile di potenze misteriose». E se non ne è interpellato, è precisamente perché ciò fuoriesce dagli orizzonti, anzi dalle possibilità, di ogni lettura allegorica, la quale non può che fondarsi sulla «*universellen Analogie und typischen Identität der Dinge*»,¹⁷⁹ sull'analogia universale e sulla tipica identità delle cose. E affinché due cose siano riconoscibili come tipicamente identiche, è necessario poterle vedere.

Savinio, nonostante abbia tenuto particolarmente da conto, come mostreremo in seguito, l'interpretazione schopenhaueriana, si colloca, rispetto al filosofo tedesco, in una prospettiva nettamente differente: la sua infatti non è una lettura allegorica. Quel che Savinio farà è piuttosto lasciare affiorare persistentemente dal testo una interrogazione. Questa interrogazione interessa il rapporto dell'amore in sé, per quello che esso è, con il segreto, con ciò che è – scrive l'autore mettendolo tra virgolette – «non guardabile».

Ci si potrebbe chiedere se ciò che è “non guardabile” sia qualcosa di diverso da ciò che non è guardabile. Forse che vi passa, tra i due, la differenza che sussiste tra potere e dovere? Se ciò che non è guardabile è ciò che non *può* essere guardato, ciò che è “non guardabile” è ciò che non

¹⁷⁸ Sulla questione della fabula come mito e della presenza di elementi folklorici, cf. Schlam 1976 e 1993 con bibliografia; e recentemente Plantade 2014, la cui posizione è lontana da Schlam.

¹⁷⁹ Schopenhauer 1965, p. 482. Sulle interpretazioni allegoriche della fabula, cominciate già dalla tarda antichità, cf. Carver 2007 e Gaisser 2008. Per la lettura allegorica di Fulgenzio cf. Mattiaci 2003.

deve essere guardato: il segreto che può ma che non deve essere svelato. La questione è quella del perché del divieto, la quale è, in verità, una doppia questione. Da un lato, nello specifico, perché *quel* segreto deve restare segreto, cioè perché l'anima non deve guardare l'amore, non deve vedere ciò che esso realmente è – e il mistero qui è il segreto; dall'altro lato, in generale, perché *il* segreto deve restare segreto – il mistero qui non è il segreto, ma è il *perché* del segreto: perché il segreto è, e deve essere, segreto. Ma lo specifico e il generale, le due «facciate» della questione, si interpellano e si solleticano a vicenda nelle varie riscritture saviniane. Come già cripticamente annunciato dalla citazione di Marcel Prévost posta a conclusione dell'articolo *Metamorphoseon*, «il y a toujours quelque chose de mal dans l'amour», la risposta che Savinio cercherà di dare alla questione, il suo tentativo, anzi i suoi tentativi di «risolvere il misterioso divieto» ruoteranno in un modo o nell'altro attorno al problema del male, al rapporto che esiste tra l'amore e il male.

Ma la lettura che Savinio fece di Apuleio è, in primo luogo, una operazione di *manutenzione del mistero*, con tutto ciò che tale espressione di ambiguo comporta – come se il mistero fosse qualcosa che si può tenere in mano; un tentativo cioè al contempo di custodirlo e ravvivarlo, di impedire che esso si smorzi o che a esso si divenga assuefatti fino al punto di non riconoscerlo più come tale (questo sarebbe, secondo Savinio, l'esito cui secoli di ricezione allegorica o simbolica del testo hanno condotto),¹⁸⁰ un tentativo insomma di farlo affiorare quale esso è, in quanto *mistero*, affinché esso parli, affinché dal chiuso, dall'impenetrabilità della sua segretezza, esso possa continuare a parlare.

¹⁸⁰ Sulla ricezione della fabula apuleiana si vedano almeno, con bibliografia, Haight 1927, Moreschini 1994, Ussia 2001, Sandy 2005, Sozzi 2007 e Whitmarsh 2008.

SECONDA INDICAZIONE ESEGETICA

L'8 febbraio 1943 Alberto Savinio pubblicava, sulla «Stampa», un racconto di poche pagine, intitolato *Viaggio*, che qui considereremo in primo luogo per le sue qualità metacritiche.

Il viaggio è quello che un personaggio, chiamato Pintor De Arte (dietro il quale non è difficile scorgere un *alter ego* dell'autore stesso), fa su un piroscafo. Il sole vicino all'ocaso, Pintor passeggia sul ponte della nave, quando un colpo di vento fa volare un libro in aria; egli lo rincorre e lo afferra, e mentre fa per restituirlo alla proprietaria che gli viene incontro, ne legge il titolo: *Angelica o la notte di maggio*.

«Come!» esclamò Pintor «voi leggete questo libro di Alberto Savinio?».

Il volto della fanciulla arrossì divinamente sotto il cappuccio e la sua bocca fresca come una conchiglia viva disse: «Credevo di essere sola in tutto l'universo a leggere questo libro»; al che Pintor non meno rosso in viso rispose: «Credevo di essere solo in tutto l'universo a sapere che questo libro si può *anche* leggere».¹⁸¹

E il libro, quel libro, sarà Galeotto, per i due personaggi – o meglio, funzionerà come una freccia scagliata da Cupido. Il libro *Angelica o la notte di maggio*, che può essere considerato il libro dell'amore come il libro di Amore, e ciò in più di un senso, si fa qui esso stesso freccia di Cupido, con una *mise en abyme* discreta, nascosta quasi, che Savinio sfrutta in maniera implicita, accostandola ad altre allusioni sottili. Tra le quali: «Il vento agitava i panni intorno ai loro corpi eretti e li animava come ànima le vele sugli alberi delle navi», «dall'orlo del cappuccio che chiudeva la testa di lei entro una morbida e ombrosa nicchia, una ciocca di capelli accennava a un richiamo d'oro», «erano [...] come due che hanno scoperto di avere in

¹⁸¹ Savinio 1999, p. 845. Corsivo dell'autore.

due una stessa anima», «lei parlò di “magia”», «scese la notte [...] con il suo ànsimo in mezzo al mare sconfinato»,¹⁸² dove l’ansimo che è respiro condivide e l’iniziale e il senso della parola anima, il suo senso iniziale, che è sovrapponibile a quello della parola greca ψυχή; dove la ciocca di capelli che accenna «a un richiamo d’oro», richiama tanto il crine di Amore quanto un secondo oro, quello del titolo, di uno dei titoli, del romanzo latino *Asinus Aureus*, il romanzo che più di tutti, tra quelli antichi, è intriso di magia.¹⁸³ Se *Angelica o la notte di maggio* è una riscrittura della *Fabula di Amore e Psiche* questo raccontino qui individua tale rapporto e lo commenta, pur avendo cura di evitare ogni commento.

Quello che cercherò di fare ora sarà semplicemente un tentativo di individuare questo non-commentar-si di Alberto Savinio, o almeno una delle possibilità di questo suo non-commentar-si.

Occorrerà partire dalla reazione di Pintor: «Credevo di essere solo in tutto l’universo a sapere che questo libro si può *anche* leggere», dove il corsivo che evidenzia la parola «anche» è dell’autore stesso. Che cosa significa, qui, «anche»?

Potremmo intenderlo nel suo valore aggiuntivo, col significato di «pure», «inoltre». In questo senso, nel senso della individuazione di una regione ulteriore, si potrebbe dire, specularmente, che *Angelica o la notte di maggio* è un libro che si può pure non leggere. Come e fin dove seguiremo la traccia di questa non-lettura?

Letteralmente, ci basterebbe lasciare il libro a riposo, su uno scaffale. Fuor di metafora, tutto ciò potrebbe voler indicare che detto libro sia stato scritto da Alberto Savinio più per se stesso che con l’intento di rivolgersi a

¹⁸² Savinio 1999, pp. 845 e 846.

¹⁸³ Per uno studio del romanzo apuleiano *sub specie magia* si vedano recentemente Martinez 2000 e Frangoulidis 2008.

un pubblico. Questa ipotesi non è per niente assurda come a prima vista pare, se soltanto intesa nel modo giusto. La questione “a chi, per chi, ha scritto un autore, scrivendo” non è affatto banale, e attraversa tutta la letteratura, fin dalle sue origini. Nell’archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze è conservato un autografo di *Angelica o la notte di maggio*; esso porta la seguente dedica, non riprodotta nell’edizione a stampa: «A Maria: Angelica / Alberto Savinio»,¹⁸⁴ e la Maria-Angelica, la Maria che è Angelica, è Maria Morino, la (allora futura) moglie dell’autore, che Savinio stava conoscendo proprio mentre scriveva il libro e di cui si era innamorato. Beatrice Sica ha condotto uno studio molto interessante confrontando il romanzo saviniano con le lettere che questi scriveva a Maria nel periodo della composizione. Risulta evidente da questa ricerca come certi personaggi, situazioni ed elementi del romanzo siano la trasfigurazione letteraria di personaggi, situazioni ed elementi della vita privata dell’autore; risulta altresì evidente come il romanzo sia stato per l’autore un luogo per l’esplicitazione (trasfigurata letterariamente) di quei sentimenti e di quelle realtà che nella comunicazione della vita reale si trovavano come frenate da una maggiore reticenza.¹⁸⁵ Questo romanzo quale luogo dell’esplicito, che Beatrice Sica individua, acquisisce particolare interesse all’interno della nostra problematica. Ci si deve infatti chiedere fino a che punto questo esplicito sia esplicito, e a quali condizioni.

Se è vero che attraverso la scrittura letteraria Savinio trova il modo di dire quelle cose che direttamente non riesce a dire, a Maria, alla madre e a

¹⁸⁴ Cf. la nota al testo di Alessandro Tinterri in Savinio 1995, p. 936.

¹⁸⁵ Cf. Sica 2010. Si veda inoltre ciò che Savinio stesso scrive nella prefazione di *Casa «la Vita»*: «È là [sc. nella morte] che io ritroverò mia madre, di là da quella reticenza che in vita vietava a lei di aprirsi come forse avrebbe voluto a me, a me di aprirmi come disperatamente volevo a lei» (Savinio 1999, p. 203.).

se stesso, è anche vero che queste stesse cose potranno essere *lette* soltanto da Maria, dalla madre e da lui stesso. Particolare rilevanza acquista in questo contesto il fatto che la dedica sopracitata, quella che stabiliva una sorta di identità letteraria tra Maria e Angelica, non sia stata riprodotta nell'edizione a stampa. È il filologo che la ripesci dalle carte private ma non-più-private dell'autore (questione dell'archivio), come anche è il filologo in quanto lettore postumo che può leggere la corrispondenza privata ma non-più-privata dell'autore (questione delle pubblicazioni postume, della volontà degli eredi, ecc.). La dedica non più visibile è una "chiave" per la lettura, e le lettere non più invisibili possono fungere da *mode d'emploi* della chiave stessa. L'immagine della chiave non è da me impiegata per caso. Ciò che da questo discorso si vuol ritenere, è *la possibilità che il testo sia cifrato*, possibilità anche più estesa di quanto sia attestato o attestabile; la possibilità che gli elementi presenti nel testo siano stati scelti da Alberto Savinio per ragioni di cui egli solo – o con lui pochi altri – fu o furono a conoscenza, per ragioni cioè che vanno al di là delle normali possibilità idiomatiche di significazione di tali elementi.

Abbiamo visto che la questione "a chi e per chi ha scritto l'autore, scrivendo" non è punto banale, per un'opera quale *Angelica o la notte di maggio*. Interessante a questo rispetto è il fatto che il personaggio Pintor De Arte del racconto *Viaggio* può essere visto, come dicevo, quale un *alter ego* dell'autore (i nomi, in Alberto Savinio, parlano sempre) e che questo pittore d'arte creda di essere il solo «a sapere che questo libro si può *anche* leggere»: mentre la ragazza crede di essere la sola a leggerlo, Pintor-Savinio crede di essere il solo a sapere che si può leggere, ovvero il solo a sapere che *c'è* un modo per leggerlo: in altre parole, il solo a conoscere il modo per leggerlo.

Possiamo però limitare a questo il senso della nota metacritica presente nel racconto *Viaggio* – al fatto cioè che il libro, dal punto di vista del resto del pubblico, di un pubblico che non sia quindi esoterico, si può pure non leggere? Se così fosse, non sarebbe proprio questo raccontino *Viaggio* a smentire ciò che esso stesso afferma? Non si troverebbe ad affermarlo e a confutarlo nello stesso tempo?

Riconsideriamo la frase di Pintor, il senso di quell'«anche». Anziché (o oltre che) a valore aggiuntivo, potremmo intenderlo con un significato intensivo rispetto a una sorta di premessa non detta. Se il personaggio crede di essere l'unico a sapere che questo libro si può anche leggere, ciò significa, prima di tutto, che questo libro è, a prima vista, per tutti, illeggibile. Questo libro è talmente illeggibile – dice forse Savinio – che lo si può persino leggere.

La possibilità di leggere questo libro, se esiste, è insita nella sua illeggibilità. Per uscire, o per non uscire, da questa aporia (perché certo di una aporia si tratta), per far sì che questa *a-poria* divenga la condizione stessa del nostro passaggio, del nostro passare per questo testo, occorrerà impostare in modo esplicito e positivo la questione della leggibilità di *Angelica o la notte di maggio*. Questione che per noi è doppiamente importante poiché essa è tanto valida qui quanto lo è per il suo ipotesto, *Le Metamorfosi* di Apuleio, la cui leggibilità – il problema di quale lettura esso richieda – è a mio parere un nodo centrale nella tradizione esegetica moderna.

Apuleio e i suoi lettori

In linea generale la critica apuleiana nel XX secolo non è riuscita a raggiungere una posizione concorde circa il significato e l'intento – un

significato inteso quasi sempre come intento – che sottende la costruzione dell’opera. L’oscillazione è tra l’idea di un’opera che voglia solamente o principalmente divertire, e quella che vi sia alla sua base un preciso e serio progetto paideutico, filosofico o religioso che sia. A tale oscillazione corrisponde la posizione assunta dalla critica riguardo a una questione fondamentale dal punto di vista esegetico, cioè la valutazione dello scarto tra i primi dieci e l’ultimo libro, il quale palesa un sensibile cambiamento di tono.¹⁸⁶ Da un lato, furono particolarmente influenti gli studi del filologo statunitense Ben Edwin Perry nel promuovere l’idea dell’undicesimo libro delle *Metamorfosi* quale mera zavorra, aggiunta col tentativo di nobilitare un’opera comunemente considerata come letteratura minore, mentre il resto del romanzo risponderebbe principalmente, secondo Perry, a obiettivi di solo intrattenimento, con un susseguirsi di storie indipendenti fra loro e tenute assieme dal piacere del racconto e dal tema comune della magia.¹⁸⁷ Dall’altro lato due grandi interpreti, Károly Kerényi e Reinhold Merkelbach, lessero l’opera apuleiana come un testo mistico, un romanzo misterico il cui ultimo capitolo fornirebbe la chiave interpretativa.¹⁸⁸ A partire di qui altri studiosi, pur assumendo posizioni più smorzate, interpretarono l’opera come un percorso di conversione e di formazione, individuando una complessa rete di relazioni intratestuali nei primi dieci libri che anticiperebbe o alluderebbe alla conclusione isiaca dell’undicesimo.¹⁸⁹ Nel 1985 John J. Winkler pubblicò un libro di notevole impatto, nel quale sottopose il testo dell’*Asino d’oro* a un’analisi secondo categorie narratologiche derivate in parte dallo studio di Roland Barthes

¹⁸⁶ Cf. Sandy 1978. Per uno sguardo sulla tradizione critica novecentesca cf. Schlam 1971, Nicolini 2000, pp. 11-23.

¹⁸⁷ Cf. Perry 1967.

¹⁸⁸ Cf. Kerényi 1927 e Merkelbach 1962.

¹⁸⁹ Cf. Walsh 1970 e Tatum 1979; più recentemente Shumate 1996.

della novella *Sarrasine* di Balzac.¹⁹⁰ Il metodo “metacronico” impiegato da Winkler lo portò a sostenere che 1) la struttura narrativa stessa del romanzo apuleiano invita anzi costringe alla rilettura di esso, 2) il senso ultimo del romanzo si risolve in una sorta di apertura ermeneutica, nell’impossibilità, cioè, per il lettore di decidere tra l’interpretazione seria e quella faceta. Da questo punto di vista l’undicesimo libro non sarebbe altro se non lo scherzo finale volto a complicare ulteriormente le cose.¹⁹¹

Quello che in questi studi sopra citati è stato raramente evocato in maniera esplicita, ma che alla questione del significato dell’opera è intimamente connesso, è il problema del pubblico. Quale fosse il pubblico che leggeva il romanzo antico, è una questione problematica in sé, dal punto di vista più generale;¹⁹² a ciò si aggiunge la questione specifica del pubblico cui era rivolto il testo apuleiano nella sua particolarità, ovvero se e fino a che punto l’intento di Apuleio potesse essere quello di una ricodificazione o di una trasformazione all’interno del genere stesso, forzandone cioè le convenzioni e i limiti. Prima di entrare, per quanto ci sarà possibile, in questo problema, vorremmo evocare brevemente alcuni elementi necessari a chiarire anzitutto che cosa intendiamo quando parliamo di lettura nel mondo antico.

È opinione comune che gli antichi citassero di preferenza a memoria perché, disponendo di libri in forma di rotolo, non era loro agevole ritrovare il punto desiderato in un testo che si articolava in colonne disposte in una lunga sequenza, di solito senza alcun numero di riferimento.¹⁹³ Nonostante l’innegabile maggiore scomodità del rotolo rispetto al codice,

¹⁹⁰ Cf. Barthes 1970.

¹⁹¹ Cf. Winkler 1985.

¹⁹² Sulla questione del pubblico del romanzo antico, si vedano Bowie 1992, 1994, 1996; Hägg 1994, Morgan 1995.

¹⁹³ Cf. Cavallo 1989, p. 340.

l'operazione di controllo non era tuttavia impossibile. Quando il codice non esisteva ancora o non era in uso, il libro in forma di rotolo non aveva neanche la possibilità di apparire scomodo da questo punto di vista, mancando appunto un termine di confronto. Se un antico aveva la necessità di controllare, possiamo essere certi che si armava della necessaria pazienza e andava a controllare (la filologia sarebbe stata impossibile altrimenti). La ragione per cui gli antichi citavano a memoria è altra e più semplice: perché gli antichi i testi se li ricordavano. Questo loro ricordare i testi è intimamente legato alle pratiche di lettura di quella civiltà, pratiche profondamente diverse dalle nostre.

In primo luogo va ricordata la coesistenza di una duplice possibilità di accesso al testo, la prima attraverso la lettura diretta, la seconda per mezzo di un lettore interposto tra il libro e chi ascoltava, sia esso uditorio o singolo individuo.¹⁹⁴ Il secondo caso implica, almeno in linea teorica, la possibilità della fruizione aurale del testo anche da parte di individui che potevano non essere adusi alla lettura diretta. Occorre tenere presente, in materia di auralità della lettura, che nel mondo antico «la maniera più abituale di leggere era comunque, a qualsiasi livello e con qualsiasi funzione, quella a voce alta».¹⁹⁵ Ad ogni modo si trattava di una lettura espressiva, «modulata da tono e cadenze di voce aderenti al carattere specifico del testo e alle sue movenze formali».¹⁹⁶ Quintiliano ci informa che già in età scolare il *puer* era tenuto a imparare in che punto doveva dividere il rigo con una pausa, dove trattenere il fiato, con quale inflessione

¹⁹⁴ La lettura in pubblico era particolarmente diffusa in età imperiale, praticata spesso per il “lancio” di opere letterarie in *auditoria*, *stationes*, *theatra*. Sembra che la durata di queste letture fosse commisurata al contenuto di un rotolo, cioè variabile entro i limiti delle convenzioni tecnico-librarie cui il rotolo stesso era sottoposto. Cf. Quinn 1982, pp. 140-167, Cavallo 1989, p. 339, Fedeli 1989, pp. 349-352. Per il caso della narrativa si veda anche Ruiz-Montero 2003, pp. 55-56.

¹⁹⁵ Cavallo 1989, p. 332, con bibliografia alla nota 92.

¹⁹⁶ Cavallo 1989, p. 333.

di voce doveva articolare ogni elemento, che cosa pronunciare con più lentezza o più rapidità, con più impeto o più dolcezza.¹⁹⁷ La lettura era insomma una *performance*, accompagnata anche da una specifica gestualità, e soprattutto era in ogni caso conseguenza di una accurata interpretazione del testo. Va notato inoltre che nei primi secoli dell'impero si diffonde e prevale a Roma la *scriptio continua* già in uso nel mondo greco, per cui la scrittura non fu più distinta all'interno dagli *interpuncta*. Ma anche nel raro caso della presenza di segni interpuntivi, questi «erano funzionali non alla strutturazione “logica” ma a quella “retorica” dello scritto, e perciò solo alla necessità di segnare pause di respirazione e di ritmo per la lettura a voce alta; né, peraltro, essi erano adoperati sistematicamente o avevano valenza fissa».¹⁹⁸ È evidente come questo tipo di pratica della lettura sia impensabile senza un'adeguata preparazione materiale (come interventi sullo scritto per suddividere le parole, segnare le pause, indicare le frasi interrogative, ecc.), ma soprattutto senza un preliminare studio del testo. Nel caso della lettura diretta è difficile immaginare che la fruizione del testo non comportasse lo studio di esso. Vale a dire che ogni lettore antico era (almeno) un secondo lettore, per dirlo alla maniera di Winkler. Il rapporto tra il lettore e il testo nel mondo antico non poteva avere il carattere cursorio che la diffusione della stampa e delle pratiche di consumo moderne dei testi ha prodotto: già le stesse condizioni materiali di presentazione dei testi (come la *scriptio continua*) implicano necessariamente, a livello della lettura, una temporalità radicalmente diversa da quella cui oggi siamo abituati.

Non si tratta per noi di tentare in questa sede di dare una risposta alla domanda “come un lettore antico leggeva Apuleio”, al fine di *trancher la*

¹⁹⁷ Quint. *inst.* 1,8,1.

¹⁹⁸ Cavallo 1989, p. 335.

question. È infatti una questione cui – e per la varietà degli usi e delle pratiche di lettura e scrittura del mondo antico, e per la sua natura stessa – riteniamo che non sia possibile rispondere *univocamente*. L'unico motivo per cui abbiamo evocato questi dati è perché ci sembra indispensabile tenere presente le modalità di tale pratica culturale nel momento in cui parliamo di pubblico, cioè di fruizione del testo. La questione del contesto di fruizione è importante perché strettamente inerente a quella dell'esegesi. Nell'affrontare il problema del pubblico la critica apuleiana ora ha condizionato considerazioni sul contesto originario di fruizione dell'opera a una precisa esegesi testuale (Walsh ad esempio) ora ha elaborato una specifica interpretazione del significato dell'opera sulla base di un assunto socio-culturale a livello della fruizione (Gianotti).

Da una esegesi di natura intertestuale, Peter Walsh ricava una inferenza socio-culturale, la quale vorrebbe il pubblico del romanzo apuleiano come estremamente colto, poiché il solo capace di cogliere la fitta rete di riferimenti letterari tessuta dall'autore: «The audience envisaged by Apuleius was one of highly educated Romans. As in Petronius the texture of the story can be highly literary, evoking a wide range of Greek and Latin authors for the pleasure of sophisticated readers».¹⁹⁹ L'operazione critica di Gianfranco Gianotti, forse più raffinata e completa, è in un certo senso speculare a quella di Walsh. In un primo momento Gianotti, da un riconoscimento di genere letterario, opera una deduzione socio-culturale tenendo conto dei dati relativi alla crescita dell'alfabetismo in età imperiale. Il genere prescelto da Apuleio è la *fabula* di tipo milesio, una tradizione narrativa giudicata inadatta alla *gravitas* dei cittadini romani di condizione elevata e relegata ai margini dei circuiti della

¹⁹⁹ Walsh 1982, p. 785.

cultura ufficiale.²⁰⁰ Dalla scelta di questa forma minore Gianotti deduce che l'intento apuleiano fosse quello di indirizzarsi a un pubblico diverso dalla tradizionale *élite* di fruitori del discorso letterario: «È a questo pubblico dalla strumentazione culturale limitata (rispetto, si intende, alle figure dell'intellettuale *full time* e del lettore specialistico) che Apuleio intende soprattutto rivolgersi con le *Metamorfosi*, offrendo la *chance* di una riformulazione accessibile a larghe fasce di utenti per facilitare l'accostamento al patrimonio accumulato nel tempo dalle classi sociali attive in campo culturale».²⁰¹ In un secondo momento, a partire da questa idea di pubblico, e in direzione contraria rispetto a quella di Walsh, Gianotti elabora una specifica interpretazione dell'opera, per cui, a causa della «mediazione tra i livelli disomogenei del destinatario e del destinatario, il 'romanzo' apuleiano finisce così per configurarsi come una sorta di enciclopedia 'popolare' dei generi tradizionali o, più esplicitamente, come una *epitome* del sistema letterario globale, messa a punto da un autore che si muove con funambolica disinvoltura tra le articolazioni della cultura d'*élite* e che ne redige un brillante inventario per un pubblico di lettori non professionisti».²⁰²

Contro questa idea di un pubblico dei romanzi antichi come una classe che differiva qualitativamente dagli altri lettori di libri antichi, ha argomentato Susan Stephens, secondo la quale la nascita in età imperiale di una «newly literate bourgeois class» è un mito della critica che non avrebbe fondamento, in quanto non vi sono prove «for a widespread and popular readership».²⁰³ Coloro che potevano leggere i romanzi antichi rimangono,

²⁰⁰ Su questo si veda anche Graverini-Keulen 2009, p. 197 con bibliografia alle note 1 e 2.

²⁰¹ Gianotti 1986, p. 109.

²⁰² Gianotti 1986, p. 109.

²⁰³ Stephens 1994, p. 405.

per Stephens, una classe d'élite: «We cannot therefore attribute the putative growth of a new literate class to better public education. Ancient education consisted of the grammar school, which taught the basics of reading and writing, followed by advanced rhetorical training for the few».²⁰⁴ Anche Guglielmo Cavallo ricorda che se l'incremento della lettura tra i secoli I-III d.C. nel mondo greco-romano è un dato acquisito, tuttavia di tale pubblico di lettori «resta problematico quantificarne l'estensione, identificarne la composizione e la stratificazione sociale, distinguerne i livelli di capacità, individuarne le preferenze».²⁰⁵

Sul problema del pubblico del romanzo apuleiano si è recentemente espresso anche Graverini, sostenendo che qualunque indagine sulle implicazioni letterarie e storico-sociali di un testo deve, esplicitamente o implicitamente, fondarsi su ipotesi relative ai lettori cui l'opera era rivolta.²⁰⁶ Lo studioso scrive:

I giochi letterari e allusivi tipici delle *Metamorfosi* costituiscono indubbiamente uno stimolo intellettuale indirizzato ai lettori culturalmente più preparati ma [...] non ne pregiudicano in alcun modo la fruizione da parte di un pubblico meno istruito. Anche per quanto riguarda i contenuti filosofico-religiosi del romanzo, essi sono [...] piuttosto generici e veicolati da un'impostazione satirica, incapsulati in una forma letteraria 'bassa' e narrativa, che si dichiara finalizzata all'intrattenimento. Non c'è dunque nulla nel romanzo che lo renda inaccessibile ad un pubblico ampio; alcuni ne apprezzeranno fino in fondo le allusioni letterarie e filosofiche, altri cercheranno nella lettura soprattutto un gradevole intrattenimento, ma potranno trovarvi anche – più o meno inaspettatamente – qualche spunto di riflessione.²⁰⁷

²⁰⁴ Stephens 1994, p. 407.

²⁰⁵ Cavallo 1989, p. 336.

²⁰⁶ Graverini 2007, p. 223.

²⁰⁷ Graverini 2007, p. 225.

Questa posizione, che potremmo definire quella della “trasversalità”,²⁰⁸ è la posizione più prudente se si tiene conto della complessità tanto dell’opera quanto delle pratiche di fruizione dell’età imperiale.

Va però notato che, in un certo senso, ciò potrebbe essere valido in linea di principio per qualsiasi testo – nel senso che *in ogni caso* la dimensione semantica non è mai immanente alla *lexis*, bensì essa si origina dall’incontro tra la “sfera” culturale del lettore e quell’“oggetto” letterario che è il testo.²⁰⁹ In questo senso, il riconoscimento della trasversalità – una trasversalità qui intesa in senso teoretico, quale fenomeno inerente alla testualità stessa (per quanto essa sia di fatto differentemente operante, in misura cioè più o meno accentuata, a seconda di come a ciò un testo sia per sua struttura disposto) – lungi dal chiudere il problema del pubblico, lo apre, lo lascia irrisolto perché irrisolvibile, offrendoci però una prospettiva fruttuosa da cui prendere le mosse. In particolare esso ci insegna come l’esegesi di un testo non sia mai disgiunta dalle sue condizioni di fruizione. A partire di qui due differenti progetti esegetici si possono aprire, entrambi a mio avviso legittimi: il primo votato a tentativi di ricostruzione storica dei possibili contesti di ricezione dell’opera, in primo luogo quelli contemporanei all’autore; il secondo, nel cui solco intendiamo inserirci, fondato invece sulla consapevolezza teorica che quello che a prima vista appare essere un’aporia costituisce invero la condizione stessa per la lettura del testo, la sua “apertura”.

²⁰⁸ Di «circolazione trasversale» della narrativa parlava Guglielmo Cavallo, trattandosi di una letteratura che sembra prestarsi a «una lettura differenziata per comprensione e appropriazione testuale, a seconda dei livelli di cultura del pubblico, fortemente disomogenei» (Cavallo 1989, p. 340.).

²⁰⁹ A questo “incontro” ha dedicato belle pagine Paul Ricoeur, cf. Ricoeur 1986, pp. 101-117 (in particolare le pp. 112 e seguenti).

Esegesi come decifrazione

L'adozione di tale prospettiva comporta, da parte nostra, un gesto esegetico apparentemente non abituale, di cui dobbiamo rendere conto. Esso a prima vista sembrerà collocarci a una certa distanza dagli obiettivi e dalle aspettative di una ermeneutica tradizionale. La filosofia ermeneutica individua quale condizione formale di ogni comprensione ciò che Hans-Georg Gadamer ha chiamato *Vorgriff der Vollkommenheit*, presupposto della perfezione: «Sie besagt, daß nur das verständlich ist, was wirklich eine vollkommene Einheit von Sinn darstellt. So machen wir denn diese Voraussetzung der Vollkommenheit immer, wenn wir einen Text lesen, und erst wenn diese Voraussetzung sich als unzureichend erweist, d. h. der Text nicht verständlich wird, zweifeln wir an der Überlieferung und suchen zu erraten, wie sie zu heilen ist».²¹⁰ L'anticipazione della perfezione presuppone nell'enunciato una immanente unità di senso, senza la quale il lettore si troverebbe privo di qualsiasi guida nell'impresa della ricostituzione del significato. Se da un lato ciò è tanto vero quanto inevitabile, dall'altro esso ha comportato e comporta un atteggiamento interpretativo la cui ovvietà dovrebbe essere interrogata, anziché assunta come scontata. Che interpretare sia impossibile senza effettuare una «anticipazione della perfezione» non implica che tale perfezione esista o sia mai esistita. L'ermeneuta è naturalmente portato a pensare che l'enunciato da lui considerato debba voler dire qualcosa, e che questo qualcosa provenga dal più intimo del pensiero dell'autore. Questo

²¹⁰ Gadamer 1965, p. 278. «Esso dice che è comprensibile solo ciò che costituisce veramente una compiuta unità di senso. Quando leggiamo un testo, noi operiamo sempre questa anticipazione della perfezione, e solo quando questo presupposto si rivela inadeguato, cioè quando il testo non si lascia capire, dubitiamo della trasmissione attraverso cui il testo ci è giunto e cerchiamo di escogitare un mezzo per migliorarla» (traduzione di Gianni Vattimo 1983, p. 343).

atteggiamento però ignora o misconosce un elemento costitutivo della testualità, che è stato individuato e descritto da Jacques Derrida attraverso l'elaborazione del concetto di «*restance*». In *Éperons. Les styles de Nietzsche*, testo di una conferenza pronunciata per la prima volta a Cerisy-la-Salle nel luglio del 1972, e pubblicata nel 1978, si possono leggere alcune pagine per noi di grande importanza:

Cette *restance* n'est entraînée en aucun trajet circulaire, aucun itinéraire propre entre son origine et sa fin. Son mouvement n'a aucun centre. Structurellement émancipée de tout vouloir-dire vivant, elle peut toujours ne rien vouloir-dire, n'avoir aucun sens décidable, jouer parodiquement au sens, se déporter par greffe, sans fin, hors de tout corps contextuel ou de tout code fini. [...] Cette limite est prescrite par sa structure textuelle, se confond aussi bien avec elle; et c'est elle qui, de son jeu, provoque et désarçonne l'herméneute.

N'en concluez pas qu'il faille renoncer tout de suite à savoir ce que *ça* veut dire: ce serait encore la réaction esthétisante et obscurantiste de l'*hermeneuein*.

Pour tenir compte, le plus rigoureusement possible, de cette limite structurelle, de l'écriture comme *restance* marquante du simulacre, il faut au contraire pousser le déchiffrement aussi loin qu'il est possible. Telle limite ne vient pas border un savoir et annoncer un au-delà, elle traverse et divise un travail scientifique dont elle est aussi la condition et qu'elle ouvre à lui-même.²¹¹

Che l'interpretare stesso viva e si articoli di questo paradosso, che esso trovi cittadinanza proprio in virtù di tale scarto, è qualcosa che rimane ancora da pensare.²¹² Quello che qui mi interessa è individuare una differenza di prospettiva tra la prassi di un tradizionale *hermeneuein* e quello che proporrei di chiamare, sulla scorta delle parole appena citate, decifrazione. Parlare di decifrazione ci permette infatti da un lato di prendere teoreticamente in conto il corsivo evidenziato da Derrida, quel *ça*

²¹¹ Derrida 1978, pp. 111-112. Corsivi dell'autore.

²¹² A dire il vero Derrida ha iniziato a pensarlo almeno già da *La voix et le phénomène*, saggio sulla fenomenologia husserliana, mostrando come la dimensione di "indicalità" affetti strutturalmente e inevitabilmente ogni *Bedeutung* intesa come espressività, come «*vouloir-dire*». Cf. Derrida 1967.

in luogo di un *il* o di un *elle*, l'interruzione che la scrittura comporta da ogni «vouloir-dire vivant»; e dall'altro di impostare la questione della cifra, della chiave, del codice.

Il procedimento di decifrazione è appunto quel processo che ci conduce all'ottenimento di una chiave, di un codice – questo risultato non ha, beninteso, alcuna verificabilità all'infuori del concretarsi del senso come avvenimento.²¹³

Le considerazioni che sopra abbiamo svolto circa la presenza, in qualche modo cifrata, di elementi del vissuto di Savinio nel romanzo *Angelica o la notte di maggio* ci avevano portato ad ammettere la possibilità di cifratura del testo, anche al di là di quanto sia attestato o attestabile. Se una codificazione è presente, il testo, per dirlo con le parole di Derrida, «peut toujours rester à la fois ouvert, offert *et* indéchiffrable, sans même qu'on le sache indéchiffrable».²¹⁴

Ma la codificazione è, in un certo senso, sempre presente.

Il senso di questo *certo senso* risulta chiaro dalla problematica della decifrazione stessa. Fondare la decifrazione sulla condizione della scrittura «comme restance marquante du simulacre» ci permette infatti di assumere come prospettiva generale, al di là di quanto sia attestabile, la possibilità che il testo sia criptato *anche* secondo un codice che per l'autore stesso non aveva alcuna trasparenza. Questo, anziché dare adito a istanze irrazionalistiche o a valorizzare la dimensione inconscia della creazione, pone in primo piano la questione dell'opera come oggetto letterario aperto a infinite possibilità significative, aperto cioè alla Storia – apertura che è la

²¹³ Se questa nostra ultima affermazione risultasse criptica, si vedano soprattutto le pagine heideggeriane al capitolo 42 di *Sein und Zeit*; e poi, in maniera più generale e diffusa, anche la teoria gadameriana dell'interpretazione nella seconda parte di *Wahrheit und Methode*.

²¹⁴ Derrida 1978, p. 116. Corsivo dell'autore.

condizione stessa della ricezione dell'opera, quello che rende cioè possibile la *sua* storia.

Questa considerazione è valida tanto per Savinio quanto per Apuleio, nella misura in cui essa inerisce al fenomeno della testualità stessa. Il nostro collocarci in una prospettiva di ricezione del testo (la quale, come si è visto, ci ha condotti a legare intimamente l'esegesi di un testo alle modalità di fruizione dello stesso) ci porta, da un lato, ad avere lucida coscienza della relatività dei risultati raggiunti da qualsiasi operazione esegetica, *in primis* la nostra; dall'altro a una complicazione della nostra prospettiva interpretativa, che assume una posizione inevitabilmente ambigua. Tale ambiguità non è né una limitazione né una presenza sgradita, ma la condizione essenziale di quel processo cui facciamo riferimento quando parliamo di comprendere o di interpretare.²¹⁵ Tale ambiguità né ci spaventa né ci scoraggia, e non rinunceremo certo a cercar di capire ciò che *ça* vuol dire.

Per quanto ne è di Apuleio, il nostro metodo critico è volto, con il massimo rigore possibile, alla decifrazione del testo latino attraverso la lente della rilettura saviniana, per individuare quali interrogazioni tale operazione è in grado di far affiorare dal testo antico, e per vedere se tali problematiche possono suggerire qualcosa di interessante a livello della nostra esegesi del testo latino. Tale analisi verrà condotta nella parte intitolata *Apuleio, o la voce del testo*.

Per quanto ne è di Alberto Savinio, a partire dalla problematicità metacritica che abbiamo cercato di rilevare nella risposta che lo scrittore ha messo in bocca al personaggio di Pintor De Arte nel racconto *Viaggio*, il codice di cui in questo studio ci poniamo alla paziente ricerca sarà quello

²¹⁵ Cf. la teoria dell'interpretazione nella seconda parte di *Wahrheit und Methode*, e il suo concetto di "fusione di orizzonti" (Vattimo 1983 per la traduzione italiana).

che mette alla prova, del testo di *Angelica* (come poi anche delle altre riscritture saviniane di Apuleio), la sua leggibilità, che in una parola lo rende, al tempo stesso, leggibile e illeggibile. Una possibile codificazione, verso la quale vorremmo orientarci, andrebbe a nostro avviso individuata *nell'orizzonte della auto-insufficienza del testo stesso*. La cifratura è un'operazione che sempre investe e traveste i limiti: essa ha luogo, nel testo, tra il testo e il suo oltre: tra la letteratura e la vita laddove, come si è visto, ne va della trasfigurazione di un vissuto; tra la letteratura e la letteratura, anche. La relazione intertestuale si pone così, tra leggibilità e illeggibilità, al cuore stesso di un'ermeneutica intesa come decifrazione. La sezione che porta il titolo di *Savinio, o la manutenzione del mistero* sarà quindi consacrata allo studio delle ragioni della presenza apuleiana nella scrittura di Savinio, e della maniera in cui questi ha fatto rivivere, nei suoi testi, il testo dell'autore antico. Come già in principio accennato, Alberto Savinio, nel racconto *Viaggio*, suggerisce tramite numerose quanto implicite allusioni, l'esistenza di un rapporto specifico tra il suo romanzo *Angelica o la notte di maggio* e *Le Metamorfosi* di Apuleio; e lo fa subito dopo aver istituito, con tutta la mirabile qualità del suo stile, la questione della (im)possibilità di lettura del suo romanzo – suggerendo così tanto l'esistenza di questo rapporto quanto la sua centralità per la questione sollevata. Nella misura in cui il rapporto intertestuale tra l'*Angelica* e l'*Asino d'oro* è individuato, e individuato come centrale, dall'autore stesso,²¹⁶ anche le nostre analisi nella prospettiva della decifrazione (o almeno una parte di esse) si ricongiungeranno agli intenti di un più tradizionale *hermeneuein* (o almeno a una parte di essi).

²¹⁶ Si veda anche l'avvertenza scritta da Savinio per la progettata e mai realizzata riedizione del suo romanzo per il mercato estero, della quale abbiamo discusso nel primo capitolo di questa tesi.

II. APULEIO, O LA VOCE DEL TESTO

FESSO CHI LEGGE

Metalessi e statuto di realtà

«Chi sono quei tre personaggi che mentre la guerra infuria nelle cinque parti del mondo, entrano tranquillamente nel museo dei manichini di carne?». ²¹⁷

Con questa domanda, tipograficamente segnalata dalle virgolette come discorso diretto, ha inizio il racconto *La nostra anima* di Alberto Savinio. La domanda è stata posta da un «signore anziano e venerabile del secolo passato» ²¹⁸ direttamente a Clio, la musa della storia, affacciata da una finestra che si è aperta nel cielo. Clio risponderà all'anziano signore, presentando i personaggi del racconto, ma noi non la seguiremo ancora. Ci fermiamo alla domanda perché essa a nostro avviso contiene un particolare fenomeno testuale, il quale costituirà il principale oggetto, e per così dire la guida, della nostra analisi relativamente al testo di Apuleio.

Apprendiamo da una digressione intitolata «Antefatto», inserita da Savinio alla terza pagina del suo racconto, che il personaggio principale di nome Nivasio Dolcemare era sbarcato, nel 1917, «alcuni mesi prima» dei fatti riportati nel racconto, a Salonico assieme a un contingente di truppe italiane destinate alla divisione dislocata in Macedonia. La guerra menzionata nell'incipit, che «infuria nelle cinque parti del mondo», è pertanto, incontestabilmente, la prima guerra mondiale.

Il racconto *La nostra anima* fu stampato per la prima volta a Roma nel 1944 da Documento Editore, per Bompiani Editore, quale terzo volume

²¹⁷ Savinio 1999, p. 505.

²¹⁸ Savinio 1999, p. 505.

della collezione «La Margherita», a cura di Federigo Valli.²¹⁹ Dal carteggio tra Savinio e Bompiani è possibile ricostruire la genesi del testo: questo fu sollecitato alla fine dell'anno 1943 da Valli, che propose all'autore di pubblicare un racconto accompagnato da una sua illustrazione in tiratura di lusso; Savinio lavora alla stesura del racconto nel gennaio del 1944.²²⁰

Il fenomeno testuale al centro della nostra considerazione è quello che fornisce all'espressione «mentre la guerra infuria nelle cinque parti del mondo» un *doppio indirizzo*, in quanto portatrice al tempo stesso di un duplice riferimento: nel 1944, un lettore che si accingeva ad entrare con Savinio e i suoi personaggi nel museo dei manichini di carne non poteva, grazie a quell'espressione, non pensare, naturalmente e immediatamente, a ciò che gli era intorno – la seconda guerra mondiale.

Tale fenomeno testuale potrebbe essere un caso particolare, o per meglio dire la condizione essenziale, di quella pratica di linguaggio cui è stato dato il nome di *metalessi*, quando quest'ultima fosse però intesa in un senso al tempo stesso specifico e largo.

La nozione di metalessi apparteneva originariamente al campo della retorica, poi è stata annessa da Gérard Genette a quello della narratologia.²²¹ Sembra che in greco la parola *metalepsis* indicasse, in quanto figura di linguaggio, qualsiasi tipo di permutazione, l'impiego di una parola per un'altra per trasposizione di senso, costituendo così un sinonimo di metonimia e di metafora.²²² La retorica classica di Dumarsais e di Fontanier definiva la metalessi come una metonimia la cui relazione tra i

²¹⁹ Si trattò di un'edizione di lusso, a tiratura limitata di trecento esemplari numerati, con due litografie fuori testo dell'autore raffiguranti Amore e Psiche. Cf. la nota al testo di Alessandro Tinterri in Savinio 1999, p. 949.

²²⁰ Cf. la nota al testo di Alessandro Tinterri in Savinio 1999, pp. 945-946, che riporta parte delle lettere di Savinio a Bompiani datate 15 dicembre 1943 e 10 gennaio 1944.

²²¹ Cf. Genette 1972, pp. 243-244. Per un approfondimento del concetto dal punto di vista narratologico, sono di utile lettura gli studi di Genette 2004, Pier-Schaeffer 2005.

²²² Cf. Genette 2004, p. 8, che fa riferimento ad Aristotele, *Poet.* 1457b e 1459a.

due termini è di consecuzione, ad esempio l'antecedente per il conseguente o viceversa. Tuttavia Fontanier, nel suo *Commentaire des Tropes* del 1818, individua un caso specifico di metalessi che Genette chiamerà *métalepse de l'auteur*, la quale consiste nel «transformer les poètes en héros des faits qu'ils célèbrent» o nel fatto di «les représenter comme opérant eux-mêmes les effets qu'ils peignent ou chantent».²²³ Un esempio di ciò sarebbe una frase come la seguente: «nel quarto libro dell'*Eneide*, Virgilio fa morire Didone», invece di dire «Virgilio racconta che Didone muore». Muovendo da queste considerazioni della retorica classica sulla metalessi d'autore, Gérard Genette, al fine di distinguere la figura della metalessi da quella della metonimia, propone di riservare la prima alla manipolazione di quella relazione causale particolare che unisce il produttore di una rappresentazione alla rappresentazione stessa.²²⁴ La metalessi rappresenterebbe cioè, nella definizione genettiana, una trasgressione della soglia della rappresentazione.

Il concetto di metalessi cui faremo riferimento in questo studio è, come dicevo, al tempo stesso più specifico e più elastico. Più specifico nel senso che non siamo interessati a una definizione formale di esso, bensì al suo carattere sostanziale, ovvero a ciò che costituisce la sua condizione di possibilità, e cui abbiamo già alluso parlando di doppio indirizzo; di qui anche la sua elasticità, il fatto cioè che non limiteremo tale concetto alla relazione tra la rappresentazione e il suo produttore.

Per chiarire questo aspetto, considereremo un noto passo apuleiano, tratto dal libro secondo delle *Metamorfosi*. Lucio si trova in casa di Milone, e dopo lo svago dei bagni, si dedica alla cena con il suo ospite e la di lui moglie, la maga Pamfile. Durante il pasto quest'ultima prevede, osservando

²²³ Genette 2004, p. 10, citando Fontanier.

²²⁴ Genette 2004, p. 14.

la fiamma di una lucerna, l'arrivo di un abbondante temporale per il giorno seguente, mentre Milone, udendo ciò, ride delle velleità divinatorie della moglie. Allora Lucio interviene dicendo che non c'è affatto da stupirsi della possibilità di divinare il tempo venturo a partire dal fuoco di una lucerna, se si possiedono appunto doti divinatorie; e per avvalorare questa sua idea racconta di un indovino caldeo che ha incontrato a Corinto, il quale gli ha predetto le sorti del suo futuro viaggio (le *Metamorfosi* cominciano appunto con il viaggio d'affari di Lucio verso la Tessaglia). Così scrive Apuleio:

Mihi denique proventum huius peregrinationis inquirenti multa respondit et oppido mira et satis varia: nunc enim gloriam satis floridam, nunc historiam magnam et incredulam fabulam et libros me futurum.²²⁵

A questo discorso di Lucio, Milone ne oppone un altro volto a dimostrare l'inattendibilità dell'indovino, anzi la sua malafede e cialtroneria: il caldeo, *quel* caldeo, esattamente colui che Lucio ha menzionato, è stato perfino incapace di prevedere l'esito di un suo proprio viaggio, incorrendo in molte sciagure e nella perdita dei suoi averi. Winkler ne conclude che «the serious aspirations to literary fame encouraged by the astrologer turn out to be for Lucius untrustworthy and for the reader a joke». ²²⁶ Più recentemente gli studiosi, piuttosto che insistere sulla dimensione dello scherzo, hanno rilevato quello che a rigor di termini appare come una vera e propria aporia. Così scrive Luca Graverini:

²²⁵ *Met.* 2.12.5. «A me, per esempio, quando gli ho chiesto quale sarebbe stato il risultato di questo viaggio, ha risposto una quantità di cose, sia in sommo grado mirabili, sia abbastanza disparate: di qua, infatti, una gloria piuttosto fiorente, di là che sarei divenuto tanto una grande storia quanto un racconto incredibile e vari libri!» (traduzione di Alessandro Fo).

²²⁶ Winkler 1985, p. 158.

Il lettore tuttavia rimane con un problema irrisolto: una profezia evidentemente vera messa in bocca ad un profeta evidentemente fraudolento. Lucio può infatti accettare le conclusioni di Milone, perché non ha alcuna informazione su quello che gli riserverà il destino; ma il lettore, come si è detto, sa per certo almeno che i libri verranno effettivamente scritti, dato che li sta leggendo; e verrà ben presto a sapere che Pamfile, la moglie di Milone, è davvero una potente maga, capace di compiere prodigi e – si deve supporre – di profetizzare. Si tratta solo di un assaggio delle aporie e dei giochi interpretativi cari ad Apuleio e ben evidenziati da John Winkler, che dimostrano quanto la fabula sia in effetti *incredundam* e quanto difficile sia per il lettore affidarsi a 'dati di fatto' che sembrano ormai acquisiti.²²⁷

Una profezia vera realizzata da un falso profeta. Vorremmo però notare che il rigore di questa aporia non è inscritto su quel piano dell'articolazione narrativa cui il lettore è costretto a conferire il privilegio di una indubitabilità oggettiva, esso invero dipende dallo statuto di realtà che il testo conferisce alla metadiegesi di Milone.²²⁸ A mio parere il contesto locutorio della risposta di Milone è posto da Apuleio, come spesso accade, sotto il segno dell'indecidibilità: in questo senso il problema che rimane irrisolto, che forse è stato volutamente destinato dall'autore a rimanere irrisolto, è quello della malizia di Milone, della sua sincerità o ipocrisia. In altre parole, mi sembra che Apuleio abbia qui criptato la leggibilità della risposta di Milone in rapporto alle sue motivazioni, al suo intento elocutorio:

Ad haec renidens Milo 'Qua' inquit 'corporis habitudine praeditus quove nomine nuncupatus hic iste Chaldaeus est?' 'Procerus' inquam 'et suffusculus, Diophanes nomine.' 'Ipse est' ait 'nec ullus alius. Nam et hic apud nos multa multis similiter effatus, non parvas stipes, immo vero

²²⁷ Graverini 2001, pp. 184-185. Tale aporia è rilevata anche da Van Mal-Maeder, cf. *GCA* 2001, p. 213 *ad loc.*

²²⁸ Intendo qui il termine metadiegesi in senso genetico, ovvero di un sub-racconto, in questo caso le parole che il narratore ha messo in bocca a Milone, presentate appunto come un "discorso di Milone".

mercedes opimas iam consecutus, fortunam scaevam an saevam verius dixerim miser incidit. [...]²²⁹

A ciò segue il racconto volto a smascherare la cialtroneria di Diofane. Ma Milone ha risposto a Lucio *renidens*, cioè illuminandosi, “scintillando”, potremmo dire raggianti e sorridente. Come leggere il guizzo di questo sorriso?²³⁰ È un sorriso dovuto a bonaria ironia perché Milone già immagina che il caldeo di cui Lucio parla non è altri se non quel ciarlatano che pure si aggirò in Tessaglia? Oppure non è sorriso ma ghigno, frutto dell’improvvisa e maliziosa idea di prendersi gioco di Lucio, pregustando già l’esito di un piccolo, innocuo trucchetto? Si noti che Milone non risponde a Lucio domandandogli «per caso questo caldeo si chiama Diofane?», bensì facendo prima dire al suo giovane ospite e l’aspetto e il nome dell’indovino, per poi comodamente asseverare *ipse est, nec ullus alius*, con una certa e scoperta, tra l’altro, enfaticità. La storia che Milone riporta a proposito della *Ulixea peregrinatio* sofferta dal caldeo è inoltre, come già notato,²³¹ massimamente convenzionale, con tanto di tempesta, naufragio, salvataggio a nuoto, arrivo dei briganti, perdita dei beni e uccisioni – materia insomma da romanzo. La convenzionalità di tale racconto, unita ai segnali di *renidens* e della maniera in cui Milone ha fatto svelare *prima* a Lucio l’identità dell’indovino, può insomma facilmente suscitare nel lettore qualche dubbio circa la buona fede del padrone di casa.

²²⁹ *Met.* 2.13.1-2. «Al che Milone con un sorrisetto: «E com’è fatto d’aspetto, e che nome porta questo tuo caldeo?» «Alto», rispondo, «e piuttosto bruno; si chiama Diofane». «Ma è lui di certo», dice, «e nessun altro! Sì sì, è passato pure qui da noi, e allo stesso modo ha profetato a molti molte cose; e aveva già ottenuto non pochi compensi, che dico anzi, opulenti guadagni, quando è incappato in una Fortuna che non saprei dire più spietata o sciagurata» (traduzione di Alessandro Fo).

²³⁰ Così commenta Van Mal-Maeder: «la suite de l’épisode révélera qu’il s’agit d’un sourire moqueur. *GCA* 2000, 230 *ad* 10, 16 (248, 27 s.) observe que *renidere est* souvent employé à propos de sourires ironiques ou hypocrites» (*GCA* 2001, p. 219 *ad loc.*).

²³¹ *GCA* 2001, pp. 229-230.

Questo aspetto, da noi chiamato il particolare statuto di realtà che una data metadiegesi è in condizione di acquisire, costituirà un altro concetto guida della nostra analisi del testo latino. Ma torniamo ora alla profezia del caldeo sopra citata, e alla metalessi.

Studiosi e commentatori hanno ben individuato il gioco attuato da Apuleio attraverso tale profezia, con il divertente accenno da parte dell'ancora ignaro personaggio ai libri di cui diverrà, anzi è già, protagonista.²³² Basterà per questo rispetto citare le parole di Winkler:

The intensity of this sentence's irony cannot be put into English, for we have no way to put the scorpion sting of *me futurum* at the end of a sentence: "a great history and an incredible story and books I would *be*." The surprise of *me futurum* is that it is an unexpected locution that the first-reader accommodates (translates) as "I would be the subject of books," but that later reverts to a more nearly literal sense. Lucius, in becoming an ass who is the subject of this novel, becomes *The Ass*.

But even this reading is not literal enough. [...] He is not just a character about whom books may be written, he is in essence a multiple ego whose parts are writer, narrator and actor. Each is unthinkable apart from the others, for Lucius is at every moment the subject of a tale told by his later self [...]. Lucius has a booklike self: the episodes of his incredible history define not a life (in a sense that could apply to Caesar or ourselves) but a book. Lucius is never simply a person, he is always specifically a writer behind a narrator behind an actor. Diophanes' words, then, are not so much a prediction as a simple, all too literal statement of fact.²³³

Oltre a essere, quel *me futurum*, una locuzione come dice Winkler inattesa alla fine della frase, essa – rileva Luca Graverini²³⁴ – non sembra

²³² «A rather amazing exercise in ironic self-referentiality» commenta Winkler 1985, p. 158. Così, in maniera più precisa, Graverini: «il libro che [il lettore] sta leggendo è infatti la prova concreta che la profezia di Diofane non può esser troppo lontana dal vero, dato che Lucio è effettivamente divenuto (protagonista di) *historia magna, incredunda fabula e libri* – cosa della quale, ovviamente, i personaggi in questione non possono essere informati» (Graverini 2001, p. 183). Cf. anche *GCA* 2001, p. 213.

²³³ Winkler 1985, pp. 158-159.

²³⁴ Cf. Graverini 2001, p. 189. Lo studioso individua inoltre, in un'accurata analisi del passo, una interessante rete di rapporti intertestuali che rimanda in particolare a Ovidio e a Orazio, mostrando la densità e "profondità" della *lexis* apuleiana.

presentare paralleli nella letteratura greca e latina a proposito di una tale identificazione diretta e materiale da parte di un personaggio con il libro che ne contiene le avventure. L'espressione è tanto inaudita che si è persino tentato di correggerla: nel codice F si può leggere una seconda mano che ha introdotto la correzione *facturum*.²³⁵ Questa sua singolarità risiede a ben guardare nel suo carattere figurale: essa è difatti, almeno, una metonimia, che Genette probabilmente non esiterebbe a contare nel più ristretto novero della metalessi. Nel senso in cui ci è lecito dire che Virgilio "fa morire" Didone nel quarto dell'*Eneide*, qui è detto che Lucio "diventa" storia e libro; l'espressione insomma non fa che sottintendere metonimicamente, per così dire, il passaggio attraverso la soglia della rappresentazione. Tale ellissi metonimica produce appunto, *nel caso si prenda l'espressione alla lettera*, una trasgressione della soglia della rappresentazione.²³⁶

Ma non è questo il senso secondo il quale noi consideriamo tale espressione metalettica. Dal nostro punto di vista essa lo è in quanto portatrice allo stesso tempo di un duplice riferimento, intradiegetico da un lato ed extradiegetico dall'altro. In senso intradiegetico, l'espressione fa riferimento alle avventure *incredundae*²³⁷ che attendono il protagonista, le quali si profetizzano come destinate a divenire degne di memoria e quindi oggetto di scrittura; in senso extradiegetico, l'accento è ovviamente rivolto al fatto che Lucio è il personaggio della storia che il lettore sta leggendo.

²³⁵ Cf. l'apparato critico di Zimmerman *ad loc.*: «futurum] F (*m.rec. mut. in facturum*)». Così Van Mal-Maeder: «La particularité de ce tour explique sans doute, dans F, la correction *facturum* par une seconde main» (*GCA* 2001, p. 217).

²³⁶ Genette ritiene la finzione «un mode élargi de la figure», ovvero la finzione non sarebbe nient'altro che una figura presa alla lettera e trattata come un avvenimento effettivo: «La figure est cette fois prise à la lettre, et du même coup convertie elle-même en événement fictionnel. Le scandale, de toute évidence, tient précisément à cette littéralisation fantastique de ce qui n'était, pour les esprits sages, qu'une plaisante façon de parler, et qui devient une manière d'être» (Genette 2004, pp. 31-32).

²³⁷ L'espressione può voler dire tanto «da non crederci» (nel senso di strabilianti) quanto «cui non si può prestar fede». Cf. *GCA* 2001 *ad loc.*, p. 217.

Questo doppio indirizzo è attivato dal fatto che il lettore si trova a vivere un'esperienza complessa, la quale lo vede tanto come fruitore di quella pratica culturale che chiamiamo lettura (srotola o sfoglia un libro, decifra e legge le lettere) quanto come colui che esperisce nella sua mente il costituirsi e lo svolgersi dell'universo della finzione. Il carattere metalettico dell'espressione risiede nella sua capacità di istituire questo doppio indirizzo, tra il dentro e il fuori dell'universo finzionale.

Il testo di Apuleio è a nostro avviso particolarmente attraversato da tale fenomeno – che indichiamo col nome di metalessi nel senso testé indicato – e quello che nel prosieguo di questo studio ci proponiamo di fare è interrogarne la funzionalità, verificare cioè se si tratta soltanto di un *lusus* dell'autore oppure se esso vi è per qualcosa di più.

Approfondimento teorico

Ritorniamo ora alle pagine iniziali del racconto *La nostra anima*. Alberto Savinio realizza con esse una vera e propria *mise en scène*, un teatro le cui *dramatis personae* sono Clio, la musa della storia, e un signore anziano e ottocentesco, i quali dialogando tra loro presentano al lettore i tre personaggi del racconto. Il testo comincia con la domanda che abbiamo riportato all'inizio del capitoletto precedente, per continuare così:

Una finestrella si apre nel cielo di raso turchino, alla quale bruna e gli occhi calamarati Clio si affaccia. Guarda la musa della storia colui che ha fatto l'inopinata domanda, quel signore anziano e venerabile del secolo passato, barba a ventaglio e ghette bianche, in altre parole il padre stesso dell'autore; e stimatolo degno di considerazione, risponde così: [...]²³⁸

²³⁸ Savinio 1999, p. 505.

Prima di seguire la risposta della musa, indugeremo un istante sull'importantissimo inciso con cui Savinio termina la descrizione dell'anziano signore: «in altre parole il padre stesso dell'autore». Ecco che già al secondo capoverso di questo racconto l'autore entra nella storia senza veramente entrarci, in virtù di una sorta di metalessi indiretta; invero egli non vi entra più di quanto la storia non esca in qualche modo dalla dimensione della finzione per giungere a quella della realtà – di una realtà però trasfigurata, secondo i modi di quello che già abbiamo chiamato *autobiografia profonda*.²³⁹

Al terzo capoverso del racconto si situa la risposta di Clio, che brevemente illustra e nomina i tre personaggi: il dottor Sayas, medico chirurgo, Nivasio Dolcemare, di cui ancora non sappiamo granché, tranne il suo essere «tarchiatotto col basco e gli occhiali», e infine Perdita Skuffakis, l'amante di Nivasio. Ma soprattutto, il lettore si trova già di fronte a tre istanze differenti, finora non bene precisate: un narratore, di cui ancora non sa nulla; un autore, apparso (anzi meglio dire accennato) quale presenza solamente fantomatica, indiretta; un protagonista, di cui finora sa poco più che il nome.

Nel prosieguo, l'anziano signore avrà modo di porre un'altra domanda, e Clio di rispondere ancora. La musa terminerà la sua risposta con le parole che seguono:

«[...] Perdita e il dottor Sayas sono personaggi senza storia e dovrei dire “senza me”, visto che io sono la musa della storia. Quanto a Nivasio Dolcemare, non occorrono presentazioni: Nivasio Dolcemare è noto a tutti, anche a coloro che lo vorrebbero ignorare. Del resto è vostro figlio».

Il signore anziano: «Ah perché averlo detto? Io lo sapevo ma fingevo di ignorarlo».

²³⁹ Sull'autobiografia profonda, si vedano inoltre le nostre considerazioni *supra* nel capitolo *Savinio lettore di Apuleio*, e soprattutto le pagine 89-91.

Il signore anziano scioglie in pianto, e il pianto di un vecchio, a maggior ragione quello di un morto, è quanto di più profondamente straziante abbia a reggere cuore di uomo.²⁴⁰

La metalessi da indiretta che era è qui divenuta diretta, per triangolazione: Nivasio Dolcemare è il figlio del padre dell'autore, cioè l'autore stesso. Al lettore probabilmente non sarà sfuggito, o non sfuggirà a partire da ora, che Nivasio è anagramma di Savinio; né forse sfuggirà che l'uno e l'altro – l'uno nella finzione e l'altro nella realtà – sono pianisti; né, se soltanto egli avesse un'immagine visiva dell'autore del libro che ha cominciato a leggere, che entrambi portano gli occhiali e potrebbero dirsi “tarchiatotti”; inoltre, se pure avesse qualche cognizione della biografia dell'autore, o magari avesse già letto altre sue opere, saprebbe forse che questi ebbe un'amante di nome Perdita durante il suo distaccamento militare a Salonico ai tempi della prima guerra mondiale,²⁴¹ come forse anche che ebbe a soffrire la morte precoce del padre quando aveva appena quattordici anni.

Ad ogni modo, alla fine di questo prologo del racconto *La nostra anima*, il lettore si trova in presenza di una duplice istanza: un personaggio che al tempo stesso è e non è l'autore, che è l'autore in un senso profondo ma che da costui si dissocia per un processo di trasfigurazione letteraria che rende *indecidibile* ogni elemento, caratteristica, avvenimento attribuibile a questa figura: qualsiasi informazione che noi possiamo ricavare dal racconto circa la figura di Nivasio Dolcemare si situa in una zona di intrinseca indecidibilità se rapportata alla persona reale dell'autore. Quello che però non è incerto, quello che esce dall'ambito dell'indecidibile per divenire un'autentica testimonianza, anzi un testamento, è il messaggio che

²⁴⁰ Savinio 1999, p. 506. Corsivo dell'autore.

²⁴¹ Cf. Savinio 1999, la nota al racconto *Foskolos* di Paola Italia a pp. 880-881, e soprattutto la n.1 a p. 881.

tale comunicazione letteraria configura come un *intento di significazione profonda* dell'autore a ogni presente e futuro lettore. L'autobiografia profonda è in Alberto Savinio la conseguenza diretta e direi quasi inevitabile della piena assunzione di responsabilità civile e intellettuale nei riguardi della propria attività di scrittore.²⁴²

L'autore si è qui introdotto a livello della storia raccontata in maniera se si vuole indiretta, certamente ambigua, ma anche e soprattutto pervasiva, attraverso il personaggio di Nivasio Dolcemare – e lo ha fatto all'insegna dell'indecidibilità. Occorre qui operare una prima battuta d'arresto, per avanzare una precauzione o sollevare un dubbio: è difatti possibile che lo strumento critico della metalessi sia in qualche modo teoreticamente insufficiente, o almeno problematico, per trattare i casi di autobiografia profonda.²⁴³ Quello di metalessi è infatti un concetto strettamente legato a una precisa idea di funzionamento dell'universo finzionale. Esso ha senso ed è funzionale soltanto a partire dal riconoscimento dei confini ontologici che strutturano i vari livelli di un testo narrativo, e *in primis* sulla base dell'autonomia ontologica dell'universo della finzione rispetto a quello della realtà.²⁴⁴ Ci si deve pertanto chiedere quale relazione intercorra tra

²⁴² Su questa responsabilità si vedano le nostre considerazioni nel capitolo *L'avvertenza*, e in particolare la sottosezione *Savinio e il surrealismo* (soprattutto le pp. 57-60), e le nostre riflessioni sull'*autobiografia profonda* nel capitolo *Savinio lettore di Apuleio* (soprattutto le pp. 89-91).

²⁴³ Che di autobiografia profonda per Savinio si tratti, è pacifico; che ciò valga anche per Apuleio, è la questione. Tanto vale scoprire le carte: noi siamo inclini a crederlo; certamente lo credette Savinio, che così lesse Apuleio. Si veda il nostro capitolo *Savinio lettore di Apuleio*.

²⁴⁴ Scrive David Herman con la sua consueta lucidità: «Functionally speaking, metalepsis signifies a transgression of the ontological boundaries pertaining to the diegetic and more broadly illocutionary levels structuring a given narrative text. Thus narrative theorists have discussed how [...] narratives encode a storyworld that is ontologically distinct from the world we readers inhabit before we begin processing that storyworld. For Marie-Laure Ryan (1991), who has helped pioneer a powerful analytic vocabulary derived from modal logic and its philosophico-linguistic offshoot, possible world semantics, fiction *is* an act of recentering, on the part of an addressee or recipient,

mondo e testo in un autore che pratica l'autobiografia profonda, ovvero in che modo questi si sia relazionato alla dimensione della testualità. Che cos'è un testo per lui, che cosa una "finzione". Noi abbiamo l'impressione che quello che abbiamo chiamato autobiografia profonda si basi, per così dire, sulla fondamentale *non-autonomia* del mondo del testo rispetto a quello della realtà. L'autobiografia profonda è una finzione che può fingere tutto superficialmente ma che profondamente non finge niente, profondamente essa ricusa la finzione in nome di una responsabilità artistica che si costituisce in quanto vero e proprio *dono* della verità. Potremmo dire che esiste certamente un senso per cui il lettore si accorge, per cui il lettore *sa*, quando incontra il personaggio di Nivasio, di ricevere in dono, in qualche modo, la vita di Savinio.

Alcune pagine più avanti nel racconto, il lettore incappa in un passo in cui Nivasio, in quanto personaggio fittizio, fuoriesce dalla propria individualità per essere proiettato oltre i confini di se stesso:

La signora Xidis non diceva Salonicco ma Tessalonica, come si diceva al tempo di Tito Livio. Perdita odiava coloro che dicono Tessalonica e odiava dunque la signora Xidis. Quanto a Nivasio Dolcemare, l'avversione per i sinonimi nobili in lui è anche più viva che in Perdita, e con esemplare costanza egli continua a chiamare Girgenti la città sicula che nel Dizionario dei Comuni figura da alcuni anni col nome di Agrigento, chiama Corneto la città etrusca che tutti ormai chiamano Tarquinia, e in vent'anni di permanenza nella capitale d'Italia non una volta gli è sfuggito Urbe per Roma.²⁴⁵

around an alternative possible world (APW). More specifically, "Fiction is characterized by the open gesture of recentering, through which an APW is placed at the center of the conceptual universe" and "becomes the world of reference" (1991: 26). In functional terms, then, we can say that metalepsis stems from disrespecting (or actively abolishing) the distinction between a storyworld and the world(s) from which addresses or recipients relocate in order to engage in "fictional pact" vis-à-vis the storyworld in question» (Herman 1997, pp. 133-134). Lo studio di David Herman, dopo gli scritti fondativi genettiani, rappresenta a mio pare il contributo più significativo per la comprensione di questo fenomeno testuale. Utile è anche Fludernik 2003.

²⁴⁵ Savinio 1999, p. 511.

Si sarà notato come questo passaggio, che Savinio scrive a inizio del 1944, sia pervaso da sottile ironia antifascista.²⁴⁶ Il racconto è ambientato nel 1917 e il personaggio di Nivasio si trova a Salonicco; l'autore però lo riporta (anche verbalmente) al presente, e la focalizzazione interna sul personaggio è effettuata a partire da quella dell'autore nel 1944, con una disinvolta sovrapposizione delle due entità, autore reale da un lato e personaggio fittizio dall'altro, tanto più che il dato dei vent'anni di permanenza nella capitale d'Italia non è punto compatibile con la biografia del personaggio fittizio nel 1917, quanto invece lo è con quella dell'autore nel 1944. È una metalessi? Sì.

Sì ma anche no, o non proprio. Perché, per poter parlare di metalessi, è necessario che Nivasio Dolcemare sia un'entità ontologicamente separata da Alberto Savinio, e, come già si è detto, la separazione tra Nivasio Dolcemare e Alberto Savinio invero non esiste, o meglio, essa esiste per mettersi continuamente in crisi, per essere intimamente contraddittoria, è insomma una separazione e una continuità al tempo stesso. Nivasio è Savinio e no, allo stesso tempo. Per identificare questa particolare situazione faremo dunque appello a un altro concetto, che non vuole sostituire quello della metalessi ma soltanto prestargli soccorso laddove occorre, e che genericamente indicheremo come un fenomeno testuale di *se-riparazione*.

Il concetto di se-riparazione noi lo prendiamo a prestito da Jacques Derrida, e in particolare da *Fourmis*, il testo di una comunicazione che il

²⁴⁶ Corneto diventa Tarquinia nel 1922, e nel 1928 passa dalla provincia di Roma a quella, da poco istituita, di Viterbo, per volontà del governo fascista. Sempre nel 1927 il governo fascista muta Girgenti in Agrigento. Sul fascismo come forma di retorica e di estetismo cf. anche l'articolo *Il montone*, pubblicato sul «Corriere d'informazione» il 29-30 marzo del 1948, ora in Savinio 2004, pp. 767-771.

filosofo fece nell'ottobre del 1990 in un convegno parigino che aveva per tema la differenza sessuale.²⁴⁷ È un concetto, se si vuole, paradossale, che tenta di pensare ciò che una logica normale ha riluttanza a fare, cioè il separato/non-separato; Derrida si avventura in siffatto territorio a partire da un'analisi della parola "insetto" e pensando in particolare alla formica. "Insetto" viene dal latino *inseco*, che significa tagliare. La formica, in quanto insetto, «est un invertébré coupé (le mot signifie *coupé*, il nomme la coupure), c'est-à-dire divisé en de petits étranglements par autant d'anneaux».²⁴⁸ È un animale ad anelli: il suo corpo, spiega il filosofo, è strutturato da una molteplicità di anelli che lo tagliano senza tagliarlo, lo dividono senza spezzarlo, lo differenziano senza dissociarlo:

Voilà qu'un mot voulant dire «coupé» en vient à signifier «étranglé», mais non «coupé», et (mais) coupé et (mais) non coupé, séparé mais (et) non séparé, coupé mais aussitôt réparé. Stricture.

Voilà de quoi on aimerait parler: du séparé/non séparé, du coupé/non coupé [...] son rapport au coupé (et) (mais) non coupé, au coupé qui ne s'oppose plus au non-coupé, entre le «séparer» et le «réparer». Là, «parer» entre deux, se «parer» entre «séparer» et «réparer», le un devient deux puis un avec l'autre sans cesser d'être *un séparé*, c'est-à-dire deux au-delà de toute arithmétique, la séparation *et* la réparation, la séparation *comme* réparation [...] *tous les deux*, la «réparation» et la «séparation», l'une et l'autre, la réparation qui ne se sépare pas de la séparation, c'est-à-dire de la séparation irréparable, l'irréparable séparation de la paire dépareillée dans sa comparution même.²⁴⁹

Come questo concetto sarà per noi operativo a livello testuale, diverrà chiaro nelle analisi che seguiranno. Per ora ci interessa approfondire la comprensione del fenomeno della metalessi, chiarire ciò che rende possibile il suo funzionamento, e lo faremo a partire da due esempi saviniani.

²⁴⁷ Cf. Derrida 1994.

²⁴⁸ Derrida 1994, p. 75.

²⁴⁹ Derrida 1994, pp. 76-78.

I tre personaggi del racconto *La nostra anima*, Perdita, Nivasio e il dottor Sayas, devono recarsi al *bal de têtes* del console di Russia, e per poterlo fare è indispensabile passare per uno strano luogo, il museo dei manichini di carne, che devono attraversare, Savinio scrive, «per una necessaria iniziazione».²⁵⁰ Ma il museo somiglia più a un teatro che a un museo, è uno stabilimento d'illusioni. Si scende, e i personaggi scendono per le scale fino ad arrivare al «primo quadro», una stanza sulla cui porta d'ingresso è la scritta «Qui vedrete la vostra anima».²⁵¹ Entrano, l'odore è insopportabile, come quello di un pollaio, per terra sono i piccoli e innumerevoli escrementi dell'*animale*, e finalmente la vedono, in un angolo, Psiche, accasciata sul pavimento, «il corpo poggiato in abbandono al muro come un oggetto dimenticato, verso il quale anche il volto era rivolto».²⁵² Sayas annuncia agli altri due chi è l'abitatrice di quella stanza, la fanciulla che fu amata da Amore, la nostra anima.

Per qualche minuto i tre visitatori stettero muti a contemplare Psiche accosciata sul pavimento [...] L'ignuda fanciulla era magra della magrezza delle vergini. Strani segni istoriavano la sua pelle, simili agli ibi, alle barchette, ai cerchi astati che illustrano le pareti alte e strette dagli obelischi. Nivasio Dolcemare pregò sottovoce Perdita di passargli il binocolo [...] e quando ebbe puntato lo strumento sul corpo ignudo della fanciulla e regolato il contrasto delle lenti, si accorse che gli apparenti geroglifici erano in verità nomi, date, frasi tracciate sia con la matita, sia incise con punta del temperino sulla pelle di Psiche dai turisti in visita al museo, e che per il rilassarsi della pelle sulle ossa avevano preso forma di ibi, barchette e cerchi astati. Nivasio Dolcemare riuscì a leggere alcune di quelle iscrizioni: «Giuseppe e Anita Garibaldi, maggio 1848», «Abbasso la Massoneria», «Fesso chi legge».²⁵³

²⁵⁰ Savinio 1999, p. 508.

²⁵¹ Savinio 1999, p. 515.

²⁵² Savinio 1999, p. 517.

²⁵³ Savinio 1999, p. 519.

Alberto Savinio trova la maniera, qui, di insultare, se così posso dire, il lettore – di prendersi affettuosamente gioco di lui. La frase «fesso chi legge» è una iscrizione sul corpo di Psiche, e pertanto indirizzata, nel mondo della finzione, a ogni possibile lettore del corpo di Psiche. Ciò che però accade è che fuori della finzione, nel mondo reale, c'è un vero lettore che veramente legge la frase «fesso chi legge». Tra mondo reale e mondo fittizio esiste in condivisione una circostanza, una pratica, che è quella della lettura. Il lettore reale, nel preciso istante in cui legge la detta frase, si trova a condividere la stessa esperienza fatta dal personaggio Nivasio Dolcemare, si trova cioè a leggere la frase «fesso chi legge». È questa comunità di situazione, tale sovrapposizione, che conferisce alla frase una qualità metalettica; ed è in virtù di tale condivisione che un duplice indirizzo viene istituito, all'interno e all'esterno della finzione.

Nel suo tentativo di descrizione funzionale della metalessi, David Herman parla di «transposition», di «migration of entities and situation» da un universo all'altro, perché parte da un'idea di metalessi quale trasgressione della soglia di un dato livello diegetico, o del limite che separa il mondo reale da quello finzionale.²⁵⁴ A questa idea di mobilità, la quale ci pare, da un certo punto di vista, riduttiva,²⁵⁵ noi preferiamo quella di comunione. In questo ultimo esempio saviniano, come in quello apuleiano della profezia del caldeo, non ci sono entità che fuoriescono dai propri confini, che trasgrediscono o infrangono il loro limite proprio, quanto piuttosto una comunità di elementi, eventi o circostanze che si trova

²⁵⁴ Cf. Herman 1997, p. 134.

²⁵⁵ Non sempre, a nostro avviso, una frase a qualità metalettica è un fenomeno di trasgressione, di violazione di un confine ontologico.

ad essere “condivisa” (per dir così) da due mondi, e che fa sì che un ponte tra loro venga istituito.²⁵⁶

Nivasio Dolcemare continua la sua esplorazione attraverso il binocolo del corpo di Psiche, leggendo numerose iscrizioni, ora sulla spalla, ora sulle natiche, ora sulla parte esterna delle cosce, ora sul ginocchio, la pianta del piede, le gambe, ecc. ecc. finché non giunge alla parte interna della coscia destra:

Sulla parte interna della coscia era scritto: «Séguimi fedelmente fino in fondo e conoscerai quello che nessuno ancora ha conosciuto, ossia che...». A questo punto lo scritto penetrava tra coscia e coscia deviando leggermente verso il sesso della fanciulla, e Nivasio Dolcemare non poté conoscere quello che nessuno ancora ha conosciuto.²⁵⁷

Questo è un esempio particolarmente fine di metalessi. Esiste infatti una situazione comune tra il mondo configurato dal messaggio contenuto nell'iscrizione e quello del contesto che lo ospita, la quale si presenta come uno stato di non-conoscibilità. Tale situazione comune conferisce una qualità metalettica all'espressione «fino in fondo», attivando un doppio indirizzo: essa vale tanto per “fino al fondo del messaggio” quanto per “fino al fondo del sesso”. Il messaggio parla di un inconoscibile – a livello di un universo che potremmo chiamare il “dentro” – che, al momento di essere rivelato, si trova in una posizione di inconoscibilità per via della strutturazione del contesto comunicativo (nella fattispecie, la sospensione della leggibilità tra coscia e coscia), a livello cioè dell'universo che

²⁵⁶ La profezia del caldeo può essere letta quale fenomeno di trasgressione della soglia della rappresentazione in senso, come già detto, genetiano di letteralizzazione di una figura; a noi sembra però che la qualità metalettica della frase, il suo vero gioco se così si può dire, risieda piuttosto nell'attivazione di quel doppio indirizzo dentro e fuori l'universo fittizio: in tal caso, nessuna *violazione* ha luogo, ma semplicemente una sovrapposizione di riferimenti che sboccano su universi distinti.

²⁵⁷ Savinio 1999, p. 522.

indichiamo come il “fuori”. Tale situazione “condivisa” istituisce un rapporto metalettico tra “dentro” e “fuori” in relazione alla interruzione del messaggio, il quale rapporto fa sì che un elemento appartenente al “fuori” trovi la maniera di passare “dentro” *senza passarvi*. Per dirlo meglio, v’è un elemento del “fuori” che diventa separato/non-separato dal “dentro”. Ci troviamo di fronte a un fenomeno testuale di *se-riparazione*, ed è il rapporto metalettico stesso che ripara laddove ha separato, e che risponde senza rispondere: ciò che nessuno ha ancora potuto e mai potrà conoscere, dice qui Savinio senza dirlo, è il mistero del sesso.

Il racconto *La nostra anima* è un testo densissimo e ricco di innumerevoli spunti di riflessione, ma esso è in primo luogo una meditazione di Alberto Savinio sulla crisi della cultura spirituale europea, che egli mette in atto attraverso una operazione di riscrittura della *fabula* apuleiana di Amore e Psiche. Dal punto di vista formale, l’aspetto più eclatante di tale riscrittura, è la maniera in cui l’autore *incorre* nel testo. Egli opera una serie ripetuta e direi quasi esasperata di incursioni nel testo, costituendo una sorta di vero e proprio apparato paratestuale e di complicatissimo dispositivo d’enunciazione. Tale esito saviniano è nato da un lavoro di riscrittura del testo di Apuleio, pertanto la nostra domanda, la nostra questione, sarà da qui in poi la seguente, cioè se tale “lente” saviniana di lettura di Apuleio può essere utile alla nostra esegesi del testo latino, e se sì come. Prima di avviare siffatta indagine, un ulteriore approfondimento teorico relativo all’operazione saviniana è indispensabile; indugeremo quindi ancora un poco sull’autore italiano, perché sarà necessario cercare di comprendere e l’esito, dal punto di vista formale e funzionale, della sua incursione nel testo e il senso, dal punto di vista filosofico e artistico, di essa.

Il calamo e le tavolette di Savinio

Subito dopo l'antefatto che ha seguito il "prologo", la vicenda vorrebbe o dovrebbe cominciare. Il racconto *La nostra anima* è iniziato senza essere veramente iniziato; i personaggi infatti non sono ancora entrati nel museo dei manichini di carne e l'autore stenta ad avviare l'azione, la lascia per così dire *en instance*, indulgendo a una serie di digressioni che si inanellano l'una sull'altra per almeno sei pagine. Una di queste ci informa sui rapporti che intercorrono tra i tre personaggi:

Nivasio Dolcemare aveva poca dimestichezza con Sayas. Lo sospettava anche di essere l'amante di Perdita o almeno di esserlo stato. Non si vuol dire con questo che Nivasio Dolcemare fosse geloso di Sayas.²⁵⁸

Alla parola «geloso», il lettore trova il segno di una nota. Scendendo a piè di pagina vede infatti riportata la nota seguente:

Qui sopra, dov'è la parola «geloso» la nostra macchina da scrivere aveva messo la prima volta «gelso». Ecco come nascono i miti. Per virtù di quel lapsus era nato un uomo-albero, un uomo anatomicamente misto col gelso, questo più utilitario degli alberi.²⁵⁹

Se l'autore si era finora introdotto nel testo, a livello della storia raccontata, in maniera più o meno indiretta attraverso il personaggio di Nivasio Dolcemare, e sotto il segno dell'indecidibilità, ecco che ora lo fa anche a livello dell'enunciazione, in modo discreto e tuttavia invadente, con questo inserimento a margine del corpo del testo. Tale operazione "commentativa" raddoppia l'istanza enunciativa maggiorando così la distanza tra l'autore e il contenuto del testo: essa finisce per inquadrare la

²⁵⁸ Savinio 1999, p. 510.

²⁵⁹ Savinio 1999, p. 510 n. 1.

finzione in una cornice volta a dichiararla tale, la quale è capace di tenere sotto controllo, di frenare, l'immersione del lettore nella materia narrata.

Due istanze enunciative, dunque: una interna alla finzione, che potremmo chiamare omofinzionale, e una esterna ad essa, eterofinzionale.²⁶⁰ L'istanza omofinzionale coincide qui con quello che in narratologia comunemente si indica come il narratore; di essa, ancora, poco sappiamo, se non che sembra trattarsi di un non meglio precisabile narratore eterodiegetico, il quale potrebbe anche coincidere con la persona dell'autore. Ad ogni modo quella eterofinzionale, per via del riferimento a «la nostra macchina da scrivere», è facilmente rapportabile all'autore stesso, e il confine tra le due è per ora dato dalla strutturazione di commento al corpo del testo che la seconda acquisisce grazie all'espedito della nota a piè di pagina. Quello che però il lettore non sa, quello di cui non può essere certo, è se l'autore sta qui scherzando o no, se può fidarsi di lui, e fino a che punto; fino a che punto, cioè, può prendere lo scrittore alla lettera. Invero questa non è se non la prima di una lunga serie di note a piè di pagina che costellano il testo del racconto *La nostra anima*, e per mezzo delle quali Alberto Savinio istituisce un complicato e massimamente ambiguo dispositivo d'enunciazione. Paola Italia, che ha studiato i materiali preparatori per la stesura del racconto conservati presso il Fondo Savinio, si è domandata quello che forse ogni lettore si sarà domandato, ovvero se le affermazioni che l'autore ha riportato in nota corrispondono alla realtà, cioè se egli ha veramente tratto spunto per la loro redazione da veri refusi, veri trascorsi di penna o veri errori del tipografo.

Presso il Fondo Savinio si trovano un manoscritto parziale [A], la prima stesura completa, in parte dattiloscritta e in parte manoscritta [B],

²⁶⁰ Preferisco il termine eterofinzionale a extrafinzionale, perché non è affatto detto che quel che appare in nota non sia, appunto, una finzione.

due stesure dattiloscritte successive in più copie [C1 che è incompleta, C2; D1, D2, D3], e infine le bozze in colonna per la stampa, che sono state esemplate su C2.²⁶¹ Scrive la studiosa:

La prima di queste note [...] è confermata dalle carte: il dattiloscritto B [c. 2 Is.], infatti, reca «gelso», poi corretto a lapis in «geloso» (ma il commento compare solo a partire da C2). Le altre note invece non corrispondono a un reale trascorso di penna del testo, ma sono fabbricate a bella posta dall'autore a partire dalla prima stesura completa, B, in un consapevole gioco metaletterario.²⁶²

La maggior parte delle note sono già presenti in B e sono state inventate, “finzionalizzate” dall'autore; tuttavia, sostiene Paola Italia, è probabile che Savinio avesse pensato di eliminarle nel passaggio da B a C, poiché la stesura di B reca dei segni di cassatura a lapis in corrispondenza di tutte le note tranne una, e in C2 queste note sono state aggiunte in un momento successivo tramite strisce di carta incollate sul margine inferiore dei fogli.²⁶³ Savinio ha pertanto esitato, a un dato momento del processo di creazione, sul fatto di includerle o meno.

Tale esitazione, unitamente alla consapevolezza di praticare un preciso «gioco», come dice Paola Italia, «metaletterario», dovrebbe darci da pensare, dovrebbe indurci alla domanda intorno al perché Alberto Savinio le abbia infine incluse dopo aver pensato di eliminarle. Perché alla fine ha detto loro sì invece di no.

Riprendiamo il filo del testo. Così leggiamo:

Nivasio Dolcemare aveva poca dimestichezza con Sayas. Lo sospettava anche di essere l'amante di Perdita o almeno di esserlo stato. Non si vuol dire con questo che Nivasio Dolcemare fosse geloso di Sayas. Come

²⁶¹ Cf. la nota al testo di Paola Italia in Savinio 1999, p. 950.

²⁶² In Savinio 1999, p. 951.

²⁶³ Cf. la nota di Paola Italia in Savinio 1999, p. 952.

si può essere gelosi di un medico? I rapporti sessuali tra il medico e la cliente fanno parte in certo modo della cura.²⁶⁴

Alla parola «cura», un secondo rimando al piè di pagina è stato inserito. In basso, la seconda nota riporta:

Possono anche essere considerati come una forma di pagamento in natura.²⁶⁵

Questa seconda nota differisce dalla prima in quanto mostra continuità logica con l'istanza enunciativa omofinzionale. Se partiamo dall'idea che le due istanze, quella omofinzionale e quella eterofinzionale, sono tra loro distinte (come la prima nota dava, almeno in apparenza, a pensare), ecco che questa seconda realizza, in virtù di tale continuità logica, una sorta di fusione tra le due istanze enunciative. In altri termini si tratterebbe, da questo punto di vista, di una metalessi a livello dell'enunciazione,²⁶⁶ la quale produce una "autorializzazione" del narratore: la voce narrante non è altro se non quella di Alberto Savinio, che trasfigura letterariamente una propria esperienza passata.

Alcuni passaggi successivi del testo sono suscettibili di confermare l'esito di questa analisi, di avvalorare cioè l'impressione che Alberto Savinio abbia sussunto la voce narrante. In queste pagine di digressione per mezzo delle quali l'autore ritarda l'avvio dell'azione, la narrazione procede in terza persona ma è sovente focalizzata sul personaggio di Nivasio Dolcemare, descrivendone appunto le sensazioni e i pensieri.

²⁶⁴ Savinio 1999, p. 510.

²⁶⁵ Savinio 1999, p. 510 n. 2.

²⁶⁶ La distinzione tra metalessi a livello dell'enunciato e metalessi a livello dell'enunciazione la si deve al contributo di Sabine Schlickers 2005.

Sayas aveva lunghe narici voluttuose, onde ciuffi di peli sporgevano nerissimi e irrorati. Alla vista di quelle narici vibratili e addestrate, Nivasio Dolcemare pensò che nonché le dita, anche le narici di Sayas erano degli strumenti professionali.

Più che all'ingresso di un museo, l'ingresso del nuovo Museo Grévin somigliava all'ingresso di quegli stabilimenti d'illusioni come *Le Paradis* e *L'Enfer*, che a Montmartre costituivano una volta gli svaghi meno peccaminosi. Ricordava anche l'ingresso del museo romano delle Terme, tanto simile al fascinoso ingresso di un circo equestre. Ricordava soprattutto l'ingresso del Teatro degli Indipendenti, che Anton Giulio Bragaglia aprì nella via degli Avignonesi in Roma, pochi anni dopo la fine della prima guerra mondiale.²⁶⁷

L'ingresso del museo dei manichini di carne ricordava ora questo ora quello, ma a chi? Chi è, qui, che ricorda? Non è possibile operare il discrimine necessario a rispondere a questa domanda. Prima di questo passo la focalizzazione del narratore si trovava centrata sui pensieri del personaggio di Nivasio, e questo da numerose pagine, anzi potremmo dire dall'inizio della storia subito dopo l'«antefatto». Se dunque Nivasio poteva effettuare l'accostamento tra quel museo e gli «stabilimenti d'illusioni» di Montmartre, come anche quello con il museo romano delle Terme o con il circo equestre, certo però è che Nivasio nel 1917 non poteva “ricordare” l'ingresso del Teatro degli Indipendenti, dato che questo non era ancora stato fondato. Alla fine di questo passaggio la focalizzazione si è certamente spostata al presente (e alla persona) dell'autore, perché è colui che scrive a ricordare l'ingresso del Teatro degli Indipendenti, e la *lexis* al passato è qui pertanto puramente narrativa. L'ingresso del museo dei manichini di carne *ricordava* nel 1917 l'ingresso del Teatro degli Indipendenti, fondato dopo la fine della prima guerra mondiale. Se si prende questa espressione alla lettera si ha metalessi, in quanto la coscienza – quale che essa sia – che nel 1917 all'interno dell'universo fittizio riceve siffatta impressione, lo può fare soltanto a patto di scavalcare i propri limiti

²⁶⁷ Savinio 1999, p. 514.

cronologici, di essere per così dire proiettata al presente extra-finzionale, per poter ricevere nel 1917 il ricordo di qualcosa che non è ancora. Ma certamente l'espressione non deve essere presa alla lettera, essa vale a descrivere una somiglianza, e l'accordo temporale del verbo fa sì che questo resti al passato. Quello che però è qui in ogni caso evidente, è che la voce narrante, l'istanza che abbiamo chiamato omofinzionale, è lasciata da Savinio in una posizione di indeterminatezza. Intendo dire che egli non ha voluto determinare un'istanza narrativa, omo- o eterodiegetica che sia, diversa da se stesso.²⁶⁸

Ciò è inoltre confermato, nel prosieguo del testo, dal passo che subito segue la lettura col binocolo delle prime iscrizioni sul corpo di Psiche da parte del personaggio:

Nivasio Dolcemare riuscì a leggere alcune di quelle iscrizioni: «Giuseppe e Anita Garibaldi, maggio 1848», «Abbasso la Massoneria», «Fesso chi legge».

Accanto a queste iscrizioni corrive che ciascuno di noi può leggere sul muro di qualunque città d'Italia, altre ne trovò Nivasio Dolcemare che lo colpirono profondamente.²⁶⁹

L'espressione «ciascuno di noi» crea una sorta di comunità della comunicazione letteraria, un "io che scrivo e voi che leggete"; di conseguenza l'istanza narrativa appartiene a quella comunità di lettori e lettrici contemporanei alla pubblicazione del libro. Ciò asseconda l'assunto

²⁶⁸ Si potrebbe notare la familiarità di Savinio, in quanto persona e autore reale, con il Teatro degli Indipendenti, per il quale egli persino lavorò, collaborando con Luigi Pirandello. Il fatto che facilmente collimino – quelle parti del testo le quali, sgusciate dal passato narrativo, si rapportano al presente – con la sfera personale e biografica dell'autore, rende evidente la *non-volontà* di quest'ultimo di istituire un "narratore fittizio" altro da sé per questa vicenda. Sull'attività teatrale di Alberto Savinio cf. Tinterri 1993.

²⁶⁹ Savinio 1999, p. 519.

di partenza che propende naturalmente per ascrivere a conto dell'autore la voce narrante.

Non avendo Alberto Savinio determinato uno specifico e distinguibile narratore per il racconto *La nostra anima*, possiamo dire che tanto l'istanza enunciativa omofinzionale quanto quella eterofinzionale sono finora riferibili alla persona dell'autore. Esse si dichiarano già da qui, già dalla seconda nota a piè di pagina sopra considerata, come rimontanti alla stessa persona, alla stessa volontà dicente, eppure non sono la stessa istanza, ma rimangono formalmente distinte in virtù di un'operazione di raddoppiamento.

Torniamo al contenuto della detta nota, al commento che i rapporti sessuali tra medico e cliente «possono anche essere considerati una forma di pagamento in natura». Il fatto di aver messo tale considerazione in nota, nonostante la continuità logica e di pensiero, opera una sorta di distanziamento al tempo stesso spaziale e cronologico, poiché la nota acquisisce in qualche modo *di per sé* uno status di posterità rispetto al corpo del testo. Tale distanziamento produce un effetto di “seconda voce” *nonostante essa sia la stessa*, una enunciazione postera perché “alterizzata” visivamente e cronologicamente. Ciò accentua la comicità della frase, l'ironia di tale commento (per fare un paragone, è come se fosse, a teatro, il commento “a parte” di un personaggio non udito dagli altri che si trovano in scena), il quale non avrebbe sortito lo stesso effetto se si fosse trovato inserito nel corpo principale del testo. Ma soprattutto, ciò svela un aspetto per noi particolarmente importante, ovvero che la moltiplicazione delle istanze enunciative è un'operazione intrinsecamente ambigua, poiché essa è suscettibile di *riunire ciò che differenzia e separa* – essa può essere insomma una pratica testuale di *se-riparazione*.

Seguono numerose altre iscrizioni, che il personaggio legge riflettendo sul loro significato, quando non cercando di sbrogliarne i problemi filologici, ora di significato delle parole, ora di paternità del testo. Una tra esse:

Questa era tracciata sulla spalla destra e diceva: «Stanotte, 8-9 maggio 1793, ho amato Carlotta in maniera che certamente mi varrà una severa redarguizione di padre Lasagna, ma quale differenza dalla maniera solita! Tardami di ricominciare». Questa dichiarazione che Nivasio Dolcemare avrebbe voluto non avere mai letta e noi per parte nostra non avere mai scritta, era firmata: «Conte Adalberto di Left-Kòkilon».²⁷⁰

Tramite l'espressione «e noi per parte nostra non avere mai scritta» si realizza qui una ingerenza del narratore-autore questa volta nel corpo principale del testo. Essa, evidenziando il suo carattere di prodotto scrittorio da parte della volontà dell'autore, rompe l'illusione mimetica per produrre una sorta di distanziamento ironico tra l'autore e la materia narrata: qui Savinio è come se dicesse (almeno da un certo punto di vista) «questa mi è uscita talmente grossa che neanch'io so come, non badateci troppo e ridiamone assieme». Vale inoltre la pena notare che in questo punto Nivasio e Savinio sono due entità che si oppongono in quanto autori di due azioni differenti e in un certo senso complementari: uno legge e l'altro scrive. Pertanto l'ironia qui si duplica come conseguenza del fatto che i due sono in fin dei conti la stessa persona, o meglio, l'uno è l'*alter ego* dell'altro. Ancora, il testo ci presenta Nivasio-Savinio come due e come uno a un unico tempo, con uno sdoppiamento dell'identico, una se-riparazione. Noi crediamo che l'ironia in Alberto Savinio abbia una funzione precisa nel costituire proprio quell'elemento della sua poetica in virtù del quale questa è in grado di investire la scrittura e la letteratura di

²⁷⁰ Savinio 1999, p. 519-520.

una valenza eminentemente civica. In questo caso, essa finisce per mettere in atto una sorta di enunciazione paradossale, per cui l'autore non vorrebbe aver scritto quello che ha scritto. Com'è possibile? Come può lo scritto sfuggirgli tanto di mano? Com'è possibile che questo sia, se l'autore, il fautore unico e ultimo della sua esistenza, non lo desiderava? Il paradosso dell'ironia consiste nel fatto che questa è suscettibile di situarsi in una zona di indecidibilità, per cui è impossibile stabilire dove finisce la recita e comincia il reale.²⁷¹ Dal lato della recita, si può certo prendere la frase come una battuta, sorriderne e passare. Oppure si può ascoltare la lettera, lasciare adito al suo paradosso. Se lo si fa, l'espressione diventa un messaggio, è un segnale: se l'autore ha voluto «non aver[la] mai scritta», *perché lo ha fatto?* Tale questione sorge inevitabilmente quale conseguenza del piegamento ironico assunto dal testo: il testo si apre al di là del racconto per lasciare spazio all'interrogazione intorno alle ragioni che lo sottendono, che lo hanno voluto tale. Altrimenti detto, l'incursione autoriale ha qui la funzione di aprire, a colpi d'ironia, la dimensione intellettuale e metafisica.

Alberto Savinio riporta, nel giro di poche pagine, ben quindici iscrizioni che il personaggio legge sul corpo di Psiche. Perché l'autore ha voluto riportare in siffatta maniera tanti estrosi, per non dire bislacchi, messaggi? Il fatto di considerare tali messaggi come delle iscrizioni, conferisce loro una certa quale autorità, poiché *inscrive* in essi la volontà comunicativa di una significazione profonda, l'esigenza cioè che questa sussista. La questione che in realtà attraversa tali iscrizioni è però quella della firma. Essa si apre attraverso il problema della paternità autoriale, per finire bellamente in un elogio dell'anonimato. Quattro iscrizioni, poste

²⁷¹ Su tale paradosso dell'ironia, e sulla sua funzione "civica" nell'opera saviniana, si vedano le nostre considerazioni in Vannini 2015.

l'una dopo l'altra in successione, scandiscono questo passaggio. Tralasciando i messaggi, ne riportiamo qui soltanto i commenti:

Questo breve componimento non era firmato, ma dalla sigla in forma di stella pentagona Nivasio Dolcemare arguì che era o di Cocteau o di qualche suo imitatore [...] Questo distico era firmato «Francesco Petrarco», ma Nivasio Dolcemare non stentò a capire che si trattava di versi apocrifi. [...] Nivasio Dolcemare trovò questa coraggiosa sentenza firmata *Il pensatore senza pensiero* [...] Non c'era firma, il che confermò a Nivasio Dolcemare che le cose più importanti sono anonime.²⁷²

La citazione di una iscrizione è in questo racconto un metodo di *espropriazione* della voce autoriale, attraverso di essa Alberto Savinio fa risaltare il messaggio in sé in quanto disconnesso dalla fonte, dalla sua sorgente elocutoria. Il messaggio, quale testo dell'iscrizione, diventa così qualcosa che deve essere considerato e analizzato in sé, al fine di misurarne l'importanza. Siffatta importanza ha ben poco o nulla a che vedere con l'importanza, se vi era, di chi lo ha prodotto. Eppure il messaggio è portatore, per il fatto di essere iscrizione – per il fatto di essere, direbbe Tucidide, κτήμα ἐς αἰεί, «possesso perenne»²⁷³ – è portatore di una volontà di significazione profonda, che lo ha originato. Essa tuttavia, presente all'origine, rimane nell'ombra, sfugge costitutivamente in ragione della disgiunzione che costituisce l'essenza della testualità stessa, ovvero il permanere del messaggio *oltre* il contesto enunciativo che lo ha originato.²⁷⁴ Tale contraddizione, che fonda una sorta di presenza-assenza,

²⁷² Savinio 1999, p. 520-521. Corsivo dell'autore.

²⁷³ Cf. Thuc. 1.22. A un «documento perenne» accenna anche Savinio nel detto racconto, p. 524.

²⁷⁴ È quello che in passato è stato chiamato, da alcuni pensatori francesi, “morte dell'autore”, uno dei concetti a mio avviso più travisati nell'ambito della critica letteraria. Si pensa spesso a Barthes, autore di un saggio intitolato appunto *La Mort de l'auteur*, volto più a polemizzare con certo psicologismo che ancora negli anni Sessanta imperava nella critica letteraria (cf. Barthes 1968). Invero a formulare teoricamente tale

una maniera di esistere oltre la staticità di un mero persistere, è la condizione stessa perché si verifichi il conferimento del senso, perché la lettura sia effettivamente possibile.

Questa pratica di espropriazione cui Savinio dà adito tramite la citazione delle iscrizioni sul corpo di Psiche trova inoltre un rispecchiamento nel dispositivo enunciativo paratestuale che abbiamo cominciato a considerare, e che tocca anche la terzultima delle iscrizioni riportate dal narratore:

Scoprì ancora Nivasio Dolcemare sulla gamba destra: «L'ho guardata attraverso il buco della serratura. Si stava cacciando fuori dal corpo un serpe nero, e nello sforzo della deserpazione rideva come una zerpa. Le ho gridato attraverso l'uscio: "Spero bene che non vorrai venire a tavola senza esserti lavate le mani". E colei di dentro: "Che discorsi! Mica l'ho preso con le mani, io!"».²⁷⁵

Alla parola «zerpa» è infatti un altro rimando a piè di pagina, dove la nota corrispondente reca:

Invano abbiamo cercato nel Tommaseo, nel Petrocchi, nel Vocabolario della Crusca la voce «zerpa».²⁷⁶

Si tratta chiaramente di un'operazione di "finzionalizzazione", attraverso la quale l'autore si immagina e si presenta al lettore come colui che verifica l'esistenza o meno di un lemma inaudito nel vocabolario, un *hapax legomenon* che evidentemente non esiste, generato per suggestione fonica (cf. serpe, deserpazione, zerpa), e che tuttavia l'autore conserva. Tale nota realizza inoltre un distanziamento tra le due istanze enunciative,

concetto nella maniera più ricca e compiuta, è stato Maurice Blanchot (cf. Blanchot 1955).

²⁷⁵ Savinio 1999, p. 521-522.

²⁷⁶ Savinio 1999, p. 521 n. 1.

quella omofinzionale e quella eterofinzionale, o per meglio dire essa opera una sorta di espropriazione della voce autoriale. Tramite tale commento infatti il narratore-autore pone il paragrafo che abbiamo citato come un'entità in qualche modo autonoma e altra da sé, disgiunta quindi dalla sorgente enunciativa che lui stesso rappresenta. Questo movimento di espropriazione, qui appena abbozzato, diverrà più chiaro nel prosieguo del testo dove la moltiplicazione delle istanze enunciative acquisirà un esito più compiuto e più finzionale ancora.

In particolare, Alberto Savinio non avrà remore a costellare il discorso di Psiche – il discorso col quale la fanciulla dà la sua propria versione dei fatti, correggendo quella di Apuleio – di una serie di note a piè di pagina le quali costituiscono una specie di commento d'autore sugli usi linguistici del suo personaggio. Ad esempio, il lettore legge nel corpo del testo, nel lungo resoconto che Psiche fa ai tre personaggi circa la sua vera storia, l'espressione «era un bel popo'»,²⁷⁷ che Savinio chiosa a piè di pagina in questo modo: «È chiaro che Psiche vuol dire “era un bel po'”».²⁷⁸ Oppure, per dare un altro esempio, in un'altra nota si legge: «Abbiamo esaminato il testo: la parola usata da Psiche è proprio “imprecavamo”. Si vede che per questa incolta fanciulla “imprecare” e “deprecare” hanno lo stesso significato».²⁷⁹ O anche: «Altro esempio della confusione fonica che questa orecchiante fa tra parola e parola: “babalastro” per “alabastro”. Simili errori faceva anche Napoleone I. Diceva “*rente voyagère*” per “*rente viagère*”».²⁸⁰ Insomma, grazie a questa finzione costruita tramite *alcune* delle note messe a piè di pagina, Alberto Savinio si conduce come se non fosse lui il responsabile di quel che Psiche dice, come se il testo non fosse

²⁷⁷ Savinio 1999, p. 536.

²⁷⁸ Savinio 1999, p. 536 n. 1.

²⁷⁹ Savinio 1999, p. 532 n. 1.

²⁸⁰ Savinio 1999, p. 540 n. 1.

stato scritto da lui, ma da lui soltanto trovato e riportato. Tuttavia questa finzione enunciativa è anche più complessa e articolata di quanto detto.

Non appena Psiche comincia a raccontare la sua storia, i personaggi – soprattutto Sayas e Perdita – dialogano ancora, si scambiano un certo numero di battute: Psiche fa appena in tempo a cominciare il suo racconto che questo si interrompe, e il testo ospita il dialogo dei personaggi prima di conferire di nuovo la parola a Psiche:

Costei in verità, mentre Perdita e Sayas scambiavano le parole qui sopra riportate, non aveva cessato di parlare. È evidente che messa una volta sulla via del racconto, nulla può arrestare Psiche, interromperla, deviarla. [...]

Quello che Psiche disse mentre Perdita e Sayas scambiavano i discorsi surrogati, è andato perduto ma non è il caso di dolercene più che tanto, perché nel racconto della fanciulla non si avverte soluzione di continuità. Psiche continuò: [...] ²⁸¹

Alla parola «surrogati» v'è il segno di una nota. A piè di pagina si legge:

L'originale porta «i discorsi surriferiti», ma al copista «surriferiti» non piace e ha messo «surrogati». Non possiamo dargli torto. ²⁸²

Qui assistiamo a una vera e propria moltiplicazione delle istanze d'enunciazione, e ci troviamo a fare i conti con un originale, un copista, e un autore (della nota). Il distanziamento che Alberto Savinio persegue attraverso l'espropriazione della voce autoriale si accresce qui esponenzialmente, tramite siffatta moltiplicazione; esponenzialmente ma anche paradossalmente, poiché l'effetto finirà per sboccare in senso contrario, cioè il distanziamento sarà perpetrato fino al punto da produrre

²⁸¹ Savinio 1999, p. 529.

²⁸² Savinio 1999, p. 529 n. 1.

avvicinamento. Da un lato, aver creato l'immagine di un "testo originale" e poi di un "copista" che lo può alterare a suo piacimento, per semplici questioni di gusto, allontana ancora di più la fonte originaria del testo, collocandola in una zona di distanza e persino inaccessibilità quanto alla sua autenticità, per via della presenza di un filtro "alteratore". Tuttavia il testo riporta la lezione alterata dal copista. La nota si conclude con la frase autoriale, che non può che essere ascritta a Savinio stesso, «non possiamo dargli torto». Questo significa che, nella finzione, l'autore approva l'opinione del copista e l'accetta; in altre parole, l'autore è l'unico e il solo garante del testo quale esso si offre a leggere. Paradossalmente, è proprio la moltiplicazione esasperata delle istanze enunciative che realizza infine una sorta di riappropriazione da parte della voce autoriale al culmine di una iterata pratica di espropriazione. È però giunto il momento di chiederci, qual è il senso di tutto questo? Si tratta soltanto di un gioco, di un *divertissement*?

A parte la componente ludica certamente presente, la costruzione di un fantasma dell'originale e di un'operazione di alterazione, la quale viene infine preferita e *autorizzata*, pone in essere la questione della ragione di tale preferenza, la ragione della legittimità di tale alterazione: e questo non è che una metafora dell'intero procedimento che Savinio ha operato su Apuleio. Una ragione, ci segnala Savinio a proposito di detto procedimento, c'è e va cercata. Il distanziamento operato da Alberto Savinio è massimamente ambiguo, essendo protratto fino al punto da non essere più tale, è un distanziamento intrinsecamente paradossale tra l'istanza enunciativa ultima e la materia narrata: un'enunciazione che è al tempo stesso separazione da e appropriazione di ciò che è detto, la quale obbliga il lettore a mettersi alla ricerca delle *ragioni in sé* di ciò che è detto come è detto.

Si noti inoltre che in questo passo la scrittura di Savinio ha mimato, o ha finto, lo svolgersi di un evento reale, con la simultaneità di due azioni che occorrono nello stesso lasso di tempo, da un lato il dialogare di Perdita e Sayas, dall'altro il raccontare di Psiche; e a causa di tale simultaneità, poiché la scrittura ha dato spazio all'uno, l'altro è detto perduto. Vale la pena notare che l'autore ha qui creato la propria versione dell'apuleiano *falso perduto*. In Apuleio, la *fabula* di Amore e Psiche è un falso perduto, un perduto che non è veramente perduto perché la scrittura lo ha conservato;²⁸³ mentre in Savinio ciò che è dichiarato perduto è falso in quanto esso neppure esiste, ma è solamente e falsamente dichiarato tale. È come dire che ciò che si è perso del preteso evento reale non conta niente – solo conta il testo come esso è, come l'istanza enunciativa ultima lo presenta e lo offre alla interpretazione. Si tratta insomma di una raffinata operazione paradossale, la quale crea la finzione di un “originale”, testo o evento che sia, e al tempo stesso lo annulla in favore del racconto per come esso si trova ad essere offerto al lettore.

Tale esito è frutto di un'accorta operazione di riscrittura del testo apuleiano. Dal punto di vista teorico riteniamo *la possibilità* che la moltiplicazione delle istanze enunciative produca di per sé un effetto di distanziamento paradossale, realizzando al tempo stesso l'espropriazione e l'appropriazione della voce autoriale. Se Savinio ha fatto tutto questo per originare l'attenzione e la domanda metafisica, quale potrebbe essere – ammesso che qualcosa di relativamente analogo sia riscontrabile, *mutatis mutandis*, anche in Apuleio – quale potrebbe essere stato l'obiettivo

²⁸³ Alla fine della *fabula*, subito dopo averla riportata, il narratore-personaggio Lucio esprime il suo rammarico per non avere stilo e tavolette per appuntarsi la bella storiella che ha ascoltato dalla vecchia (cf. *Met.* 6.25.1), egli si esprime cioè come se il racconto ascoltato fosse destinato a essere perduto, quando esso è stato appena riportato. Su questo si vedano inoltre le nostre considerazioni *infra*, nel paragrafo intitolato *Fabula explicit*.

dell'autore antico? Quale il suo uso e la sua pratica della metalessi, e a che fine?

Strutturazione del fantastico

In un articolo del 1990 Antonio Stramaglia ha avviato un'interessante riflessione su Apuleio in quanto narratore "fantastico". La categoria di fantastico cui lo studioso fece riferimento è quella individuata da Tzvetan Todorov in un celebre saggio del 1970, la quale riconosce il fantastico come quel genere situato *tra* e ai limiti dell'*étrange* e del *merveilleux*; altrimenti detto, si ha fantastico laddove permane l'esitazione tra una spiegazione razionale, naturale (per quanto strana) della vicenda raccontata, e una spiegazione soprannaturale.²⁸⁴ Analizzando la novella di Telifrone (*Met.* 2.21-30), Stramaglia si è posto dapprima in continuità con quella corrente interpretativa²⁸⁵ che ha insistito sull'arte apuleiana di elaborare strategie diegetiche decettive (le cosiddette false piste) al fine di sorprendere e disorientare il lettore, per poi proseguire in direzione di una lettura di Apuleio come narratore fantastico nel senso indicato. In particolare, questa lettura sotto l'aspetto del fantastico si fonda da un lato su quello che lo studioso ha chiamato "l'eclettismo" di Zatchlas, cioè la sua ambiguità prosopica tra "goeta" e "teurgo", tra il polo potremmo dire dell'illusionista, il prestigiatore di professione e quello dell'autentico sacerdote o profeta,²⁸⁶ dall'altro, sulla veridicità della deposizione del defunto (*Met.* 2.29-30) che rimane esitante e problematica.²⁸⁷ Questi due

²⁸⁴ Cf. Todorov 1970. In relazione ad Apuleio, a parlare di fantastico in senso todoroviano, era già stato Winkler 1985, alle pp. 81-82.

²⁸⁵ Cf. Stramaglia 1990, p. 204 n. 172.

²⁸⁶ Cf. Stramaglia 1990, pp. 182-188.

²⁸⁷ Cf. Stramaglia 1990, pp. 191-195.

fattori di disorientamento del lettore a livello contenutistico sono inoltre accompagnati, secondo lo studioso, da una *dissimulatio* tecnico-formale di base, originata dall'uso della narrazione in prima persona:

Se uno strumento-principe di decettività va messo in luce, questo è da ricercarsi senz'altro nell'abilissimo uso che il Madaurense fa della narrazione in prima persona. [...] [sc. Apuleio] compie la sua prima *dissimulatio* proprio nel momento in cui organizza una vicenda costellata di inganni e *miracula* come narrazione omodiegetica focalizzata – un tipo di narrazione, cioè, 'statutariamente' volto a conferire autenticità al narrato.²⁸⁸

L'idea di Stramaglia sembra essere che la narrazione in prima persona, la quale dovrebbe conferire autenticità al narrato, sia qui impiegata da Apuleio per un racconto la cui autenticità è problematica, e che presenta ambiguità di lettura e tranelli per il lettore. Condivido le argomentazioni dello studioso laddove egli individua che il problema centrale dell'elocuzione del defunto temporaneamente "resuscitato" da Zatchlas consiste nella sua attendibilità.²⁸⁹ Tuttavia egli sembra inferire che questo problema sia soprattutto determinato da un tratto culturale della civiltà greco-romana, dal fatto cioè che gli antichi, a differenza di noi, non fossero immediatamente disponibili a dar credito ai morti. Stramaglia dimostra in maniera documentata come coesistessero a tale proposito due posizioni antitetiche: e se l'una conferiva ai morti il più alto grado di credibilità, l'altra era al contrario massimamente scettica.²⁹⁰ Apuleio si trovava pertanto di fronte a due tradizioni e al conseguente problema della scelta tra esse, tra la possibilità cioè di rappresentare il defunto come fededegno oppure meno. Benché io ritenga le argomentazioni di

²⁸⁸ Stramaglia 1990, p. 205.

²⁸⁹ Cf. Stramaglia 1990, pp. 191-194.

²⁹⁰ Quest'ultima rappresenterebbe la norma nei papiri magici che ci sono pervenuti. Cf. Stramaglia 1990, p. 193 n. 133.

Stramaglia, nello specifico, convincenti, vorrei qui sostenere che il problema dell'attendibilità del narratore in prima persona è un problema più generale, al di là cioè del singolo caso dei defunti, ed è *il* problema, intrinseco a quel *modus dicendi* che oggi noi qualifichiamo come tecnica narrativa in prima persona. Quello che mi pare problematico è che la narrazione omodiegetica focalizzata debba essere considerata come «statutariamente volta a conferire autenticità al narrato»; lo studioso, per motivare la sua affermazione, rimanda alle considerazioni di Van der Paardt e di Svendsen. In Van der Paardt leggiamo: «all theorists on the ego-narrative agree that its most important effect is authenticity: who can tell an initially rather dubious story better than the person to whom it has all happened?»²⁹¹ In Svendsen, quanto segue: «The primary innovation of Apuleius is not, however, merely his choice of the “I perspective” (Achilles Tatius’ novel was also written in the first person) but the effort devoted to maintaining the limited perspective of the “experiencing” narrator. [...] What Apuleius gains by the choice of the first person, as all theorists agree, is authenticity and credibility».²⁹²

A mio parere occorre distinguere tra la naturale *propensione*, in uno che ascolta, a prestare fede a quanto riferito da una persona che gli si presenta come testimone degli eventi narrati, dal conferimento di una *autenticità statutaria* alla vicenda narrata, la quale non è mai data di per sé, ma dipende da altri fattori. L'attendibilità di un narratore è sempre in principio ipotetica e sempre richiede il suggello di una procedura (meta)testuale di conferma, la quale si precisa a mio avviso secondo due direttive: da un lato la coerenza interna del *narratum*, dall'altro la

²⁹¹ Van der Paardt 1978, p. 79. I teorizzatori della narrativa in prima persona cui Van der Paardt fa riferimento, citandoli in nota, sono Kayser 1971 e Gerhardt 1953.

²⁹² Svendsen 1983, p. 27. In questo caso i *theorists* chiamati in causa sono Hagg 1971 e Stanzel 1964.

particolare relazione tra il *narratum* e ciò che lo eccede e contorna, ovvero il contesto (che in certi casi può essere un vero e proprio *hors-texte*) della sua enunciazione. Questo è particolarmente importante per il racconto di Telifrone e lo considereremo a tempo debito. Per ora cercheremo di capire fin dove si spinge, e dove si ferma, la lettura in chiave del fantastico effettuata da Stramaglia.

Oltre per l'ambiguità del personaggio di Zatchlas, il disorientamento del lettore si istituirebbe, nella scena di necromanzia, in rapporto al discorso effettuato dal defunto. Lo spirito del morto accusa la moglie di averlo avvelenato, ma per essere creduto deve prima provare la sua attendibilità, deve cioè provare – nota giustamente Stramaglia²⁹³ – e di essere uno spettro, e di essere effettivamente lo spettro della persona evocata. Per far ciò, egli rivelerà un dettaglio che nessun altro avrebbe potuto conoscere, cioè la mutilazione accaduta a Telifrone per opera delle streghe mentre questi faceva la guardia «al suo corpo» (cf. «corporis mei custos...», *Met.* 2.30.2). Così scrive Stramaglia:

indipendentemente dalla veridicità o meno delle sue affermazioni, il cadavere [...] è ricorso infatti al ben noto espediente prettamente forense della 'falsa inferenza', secondo cui «if one item is true, all others must be true»; nella fattispecie, se le orecchie e il naso di Telifrone si riveleranno posticci, allora la vedova sarà convinta di veneficio. Questa è senz'altro una mossa ad effetto, ma [...] non prova di per sé la veridicità dell'asserzione di partenza [...].

Ora, non voglio spingermi fino a negare che la vedova abbia effettivamente avvelenato il marito: questi – mi sembra certo – ha tutte le ragioni di incriminarla. Tuttavia, recuperare la scelta di fondo operata da Apuleio e le modalità con cui egli l'ha attuata credo abbia mostrato una volta di più quanto siano complesse le tecniche con cui il romanziere ha inserito una tradizione non univoca nel tessuto di una diegesi che, come si vedrà subito appresso, risultava per molti versi condizionante.²⁹⁴

²⁹³ Cf. Stramaglia 1990, p. 193.

²⁹⁴ Stramaglia 1990, pp. 194-195.

Non credo che il punto fosse quello di provare la veridicità dell'asserzione di partenza, la quale non può essere provata. Piuttosto, ciò che lo spettro cerca di provare è la sua attendibilità, e lo fa dando prova – proprio perché un fantasma, come dice Stramaglia, non ha alcuna patente da esibire – di conoscenza soprannaturale, rivelando cioè quello che nessuno avrebbe potuto altrimenti sapere: lo spettro pretende di essere autentico (almeno questa mi pare essere la *ratio* che soggiace al passo) in quanto sa quello che solo soprannaturalmente può aver conosciuto, ossia la mutilazione di Telifrone (cf. «quod prorsus alius nemo cognoverit», *Met.* 2.30.1).²⁹⁵

Mi sembra che qui Stramaglia non tiri fino in fondo le conseguenze della sua analisi, forse per un (del tutto comprensibile) scrupolo di prudenza. Così facendo però, l'oscillazione fantastica da lui individuata, rimane in qualche modo fluttuante nell'aria piuttosto che inscritta nel tessuto testuale. Se invece prendiamo sul serio le argomentazioni dello studioso, si configura un complesso ventaglio dei possibili – di possibilità, cioè, di lettura che Apuleio avrebbe volontariamente lasciato aperte, e che potremmo così sintetizzare: Zatchlas teurgo e non goeta, e cadavere quindi veramente rianimato, il quale può essere fededegno oppure no, aver detto tanto il vero quanto il falso; Zatchlas goeta, un illusionista, e lo spettro che parla non è un vero spettro, il vero νεκροδαίμων del morto, ma soltanto il frutto di un abile trucco di prestidigitazione; a sua volta, tale falso spettro può aver detto accidentalmente il vero, così come può aver detto il falso (per mero tornaconto personale dell'*avunculus* che avrebbe architettato tutto ai danni della donna e con la complicità del goeta, dietro compenso). Occorre però a questo punto notare un elemento fondamentale, cioè che *a*

²⁹⁵ *Cognoverit* è lezione dei recenziori e dell'*editio princeps*, accettata da Zimmerman. In F si legge *cognominarit*, emendato da Robertson con *cogn<ovit vel> ominarit*.

quanto narrato da Telifrone è strettamente legata la condizione del narratore stesso. Se il narrato in qualche modo tradisce se stesso e si smaschera fino a mostrarsi fasullo, l'attendibilità del narratore ne viene necessariamente intaccata. Questo significa che l'oscillazione fantastica individuata, a mio parere a ragione, da Stramaglia non può se non riverberarsi in oscillazione tra due poli, quello di Telifrone abilissimo narratore "sincero" e quello di Telifrone altrettanto abile narratore "burlone" – e questo a ben guardare avviene a causa della strutturazione metalettica del racconto, che ora vorremmo considerare.

Lucio si trova a cena da Birrena, in un convito con molti invitati, il fior fiore della cittadinanza. Nel bel mezzo della discussione, egli esprime il proprio timore a riguardo delle arti magiche, avendo inteso che in quella città le streghe vanno a caccia di pezzi di cadaveri da usare come ingredienti dei loro incantesimi. Un commensale interviene allora nel discorso, dicendo che in certi casi quelle non risparmiano nemmeno i vivi e che «nescio qui simile passus ore undique omnifariam deformato truncatus est»,²⁹⁶ ed ecco che tutta la sala scoppia a ridere, e i convitati volgono lo sguardo verso un tale appartato in un angolo, Telifrone. Costui allora, imbarazzato e irritato, fa per andarsene, quando Birrena lo trattiene, gli chiede di restare facendo appello alla sua *urbanitas*, e pregandolo di raccontare ancora «quella [s]ua storia» («fabulam illam tuam»), affinché anche Lucio possa godere di un *lepidus sermo*.²⁹⁷

Si noti come questa scena, che introduce il racconto di Telifrone, è già sotto il segno dell'ambiguità: da un lato, il fatto che Telifrone si offenda fa pensare che egli sia in qualche modo, anche se ancora non è chiaro come,

²⁹⁶ *Met.* 2.20.4, «c'è un non so che tizio, cui è toccata una cosa simile, che è rimasto mutilato e col volto sfigurato proprio dovunque!» (trad. di Alessandro Fo).

²⁹⁷ *Met.* 2.20.7.

seriamente e personalmente implicato nella cosa di cui si parlava; dall'altro, l'intervento di Birrena va piuttosto nella direzione del *faceto*, del non serio, di un racconto che ha ragione di essere solo in quanto intrattenimento.²⁹⁸ Telifrone si mostra dapprincipio irritato («commotus», 2.20.9) per via della *insolentia* degli altri, poi, cedendo all'insistenza della padrona di casa, ne accetta l'invito a parlare; infine si atteggia, piuttosto enfaticamente, in posa da oratore per narrare (2.31.1-2).²⁹⁹ La cura posta da Apuleio nel descrivere l'affettazione della posa assunta in tale atto narrativo è suscettibile, a mio parere, di accentuare ancora di più l'ambiguità della scena. Qui non si sa più se Telifrone stia recitando o meno, se il suo sentirsi offeso fosse autentico oppure soltanto teatrale. Dirimere tra queste due possibilità significa spingersi già in una precisa direzione interpretativa. Questo significa che il confine tra recitazione e realtà non solo non è tratteggiato da Apuleio, ma è perfino volutamente annebbiato da un autore che pone così il contesto locutorio sotto il segno dell'incertezza e dell'indecidibilità: non si sa più perché, con quali intenzioni, Telifrone racconta quello che racconta, né se quello che racconta sia da considerarsi pertinente all'ambito della finzione e del divertimento o all'ambito del fattuale. In un certo senso il racconto si "espropria", in maniera del tutto paradossale, dalla sua sorgente enunciativa, in quanto di quest'ultima il lettore non è in grado di ricostruire finalità e motivazioni. Tale distacco dalla sorgente elocutoria, dal suo *vouloir-dire*, è ottenuto tramite un procedimento di criptazione che l'autore

²⁹⁸ Il racconto è inoltre circondato dalle risa dei convitati, le quali sia lo precedono sia lo seguono; cf. Graverini 1998, p. 126 e *GCA* 2001, p. 13.

²⁹⁹ Sulla posa di Telifrone cf. de Jonge 1941, p. 47, Winkler 1985, p. 111 e *GCA* 2001, pp. 307-308. Graverini 1998 individua come antecedente letterario di questa scena il banchetto dei Troiani nella reggia di Didone: la posa di Telifrone sarebbe una "espansione" dell'accenno virgiliano all'*altus torus*, dal quale Enea narrerà le sue vicende (cf. Graverini 1998, pp. 135-136).

ha operato a livello della leggibilità: il discorso di Telifrone “si espropria”, paradossalmente, proprio in quanto dal punto di vista narrativo esso è inestricabilmente connesso al proprio contesto di enunciazione tramite alcuni elementi che mettono in comunicazione, che istituiscono un ponte tra l’intra e l’extradiegetico, tra il racconto in sé e il perché Telifrone lo racconta come lo racconta, in quella precisa occasione, alla veglia della festa del Riso. A non essere più leggibili sono le *ragioni* su cui il racconto si fonda e il lettore deve trovarle da sé, deve cioè cominciare a leggere ciò che non si può leggere, a leggere cioè l’illeggibile, proprio perché e in quanto è illeggibile. In questo senso, la condizione di possibilità di lettura del racconto di Telifrone è insita nella sua illeggibilità. Questi elementi che mettono in comunicazione il diegetico con l’extradiegetico, operando una sorta di cortocircuito tra dentro e fuori, appartengono al fenomeno testuale della metalessi.

Il racconto di Telifrone inizia sulle note di un viaggio, che il personaggio compie da Mileto a Larissa. Giunto nella città tessala, e avendo bisogno di soldi, decide di impegnarsi in una guardia funebre, nel custodire cioè dietro compenso il corpo di un morto per una notte. Ma dapprincipio, appena ricevuta una tale proposta di lavoro, è sorpreso poiché ignaro di questa usanza, e chiede spiegazioni a un passante. Così Apuleio sviluppa la scena:

Et ad quempiam praetereuntium ‘Quid hoc’ inquam ‘comperior? Hicine mortui solent aufugere?’

‘Tace’ respondit ille. ‘Nam oppido puer et satis peregrinus es, meritoque ignoras Thessaliae te consistere, ubi sagae mulieres ora mortuorum passim demorsicant, eaque sunt illis artis magicae supplementa.’

Contra ego ‘Et quae, tu’ inquam ‘dic sodes, custodela ista feralis?’ ‘Iam primum’ respondit ille ‘perpetem noctem eximie vigilandum est exertis et inconivis oculis semper in cadaver intentis, nec acies usquam devertenda, immo ne obliquanda quidem, quippe cum deterrimae versipelles in quodvis animal ore converso latenter adrepant [...]. Tunc diris cantaminibus somno

custodes obruunt. [...] Ehem et-quod paene praeterieram-siqui non integrum corpus mane restituerit, quidquid inde decerptum deminutumque fuerit, id omne de facie sua desecto sarcire compellitur.³⁰⁰

Le informazioni contenute in questo passo istituiscono il contesto di pre-comprensione degli avvenimenti che seguiranno, e ne orientano l'interpretazione. Esse originano infatti, come è stato notato, delle false piste interpretative, delle aspettative che permetteranno ad Apuleio, da un lato, di tener viva la *suspence* e dall'altro di operare colpi di scena.³⁰¹ Van Mal-Maeder, a proposito della frase «sagae mulieres ora mortuorum passim demorsicant», commenta: «Un “lecteur second” notera l'ironie de la situation. Au moment où il rapporte cet échange de paroles, Thélyphron est déjà ore undique omnifariam deformato truncatus (2, 20: 41, 20 s.). Il sait donc que les paroles de son interlocuteur anticipaient sinistrement son affreuse mutilation (*passim // undique omnifariam*). Mais jusqu'à la fin de

³⁰⁰ Met. 2.21.6-2.22.6. «Faccio allora a uno dei passanti: ‘Ma che storia è mai questa? Forse che qui i morti usano svignarsela?’ ‘Taci’, rispose quello, ‘che, parecchio ragazzo e un bel po’ straniero come sei, a buon diritto non sai di ritrovarti in Tessaglia, dove le streghe vanno in giro a morsicare il volto dei morti e poi quei pezzi li usano come sussidio per i loro incantesimi’. Al che gli chiedo: ‘E in che consiste, dimmi per favore, questa guardia funebre?’ ‘In primo luogo’, mi risponde, ‘bisogna restare ben svegli tutta la notte con gli occhi protesi e spalancati costantemente fissi sul cadavere, né mai si deve distogliere lo sguardo, anzi neppure obliquoarlo, visto e considerato che quelle pessime versipelli riescono a insinuarsi di nascosto tramutando le proprie fattezze in qualsivoglia animale [...]. Dopodiché con formule infernali sprofondano nel sonno i custodi. [...] E... hem... quasi me lo dimenticavo: se qualcuno il mattino dopo non avrà restituito il corpo tutto intero, qualunque pezzo ne sia stato detratto o decurtato, verrà costretto a risarcirlo tutto tagliandolo dalla sua propria persona’ (traduzione di Alessandro Fo).

³⁰¹ In particolare, la minaccia del “risarcimento” istituisce una falsa aspettativa circa la disavventura che poté essere capitata a Telifrone, e quindi il materiale di base per un altro colpo di scena. Scrive Van Mal-Maeder: «Cette précision a pour effet de modifier l'horizon d'attente que le lecteur a déjà pu se former. S'il pensait que Thélyphron avait été victime des atrocités commises par des sorcières, sa mutilation (cf. 2, 20: 41, 19 s.) peut apparaître désormais comme la conséquence du fait qu'il a failli à sa tâche» (GCA 2001, p. 320 *ad loc.*).

son récit, il évite toute anticipation susceptible d'en dévoiler le “clou”». ³⁰²

Osservazione esatta, che vorremmo accompagnare con una prospettiva un po' diversa: non è qui soltanto questione di produrre un gioco ironico fruibile dal *second-reader*, né soltanto quella di amministrare la *suspence* nella maniera più abile. Quello che nella nostra prospettiva è qui massimamente rilevante, è il differimento enunciativo, la costituzione, cioè, di una metadiegesi attribuita al personaggio del passante. Per garantire l'onestà narrativa di Telifrone, cioè la sua affidabilità, è necessario che tali aspettative fallaci sorgano in modo indipendente dalla intenzionalità prima del narratore. In altre parole, se quelle informazioni fossero state comunicate al lettore (via Lucio che ascolta) quale resoconto informativo fornito da Telifrone, ne sarebbe risultata scoperta la sua volontà prima e diretta di suscitare false attese, di indirizzare e manipolare le aspettative, quindi la mente, del lettore. ³⁰³ Tale volontà certamente esiste, essendo Telifrone a questo livello diegetico l'istanza narrativa che come tale risponde, è responsabile, della materia narrata; ma affidando il resoconto di tali informazioni alla parola, e quindi all'arbitrio, di un'altra voce, egli ne è responsabile soltanto *da ultimo*, in maniera quindi indiretta. Ciò costituisce, in senso più proprio, un differimento della responsabilità narrativa: «Io narro», dice Telifrone, «ciò che mi è capitato, e ciò che mi è capitato fu l'incontro con questo passante, il quale mi disse queste cose; nessuna

³⁰² GCA 2001, p. 315 *ad loc.* Questo aspetto della tecnica narrativa apuleiana è stato notato con acume da Winkler nei termini di una intersezione tra narrazione impersonale e *persona* narrante: «Elements normally construable as belonging simply to one or the other voice – the *persona* or the impersonator – are so placed that we alternately construe them as one and then the other. The audience experiences a continuous rethinking of the accumulated information, a rethinking that is at once the most deft entertainment (on first and second readings) and a curious parable of narratology» (Winkler 1985, p. 113); «Thelyphron tells his story with no integration of the present narrator with the past character» (Winkler 1985, p. 115).

³⁰³ Dico “del lettore” per abbreviare; invero di chi lo ascolta *per la prima volta*, cioè Lucio, attraverso il quale anche il lettore viene a conoscenza della storia.

malizia io uso nel riferirle a te, mio lettore». E questo perché Telifrone ha l'esigenza di "espropriare" quelle informazioni dal proprio discorso, far sì che esse appaiano in maniera quanto più indipendente dalla sua volontà narrativa, al fine di garantire, dinanzi al lettore, la sua affidabilità.³⁰⁴ L'affidabilità di un narratore, in regime di finzione, è sempre un'affidabilità fantastica, costituita cioè per artifici, a mezzo di differimenti.³⁰⁵ Quello che è importante notare è che se le metadiegesi costruite da Apuleio rimangono autonome dal punto di vista della responsabilità narrativa (costituiscono cioè, come già detto, un meccanismo di differimento), tuttavia è la presenza tra l'una e l'altra, tra l'una e le altre, di elementi più o meno "comuni" e pertanto suscettibili di entrare in risonanza, ciò che realizza l'instradamento semantico – una produzione di senso che l'autore ha costruito quindi interdiegeticamente, vale a dire *per metalepsin*.

Ad esempio l'idea della possibile mutilazione di Telifrone si sostanzia qui per la prima volta, in maniera esplicita,³⁰⁶ grazie a questo discorso del passante; essa prende forma in virtù di un duplice accenno ad essa, l'uno fatto da uno dei commensali alla cena di Birrena, l'altro appunto dal passante di cui Telifrone riporta le parole: non è Telifrone in quanto narratore a presentarla direttamente, bensì essa si forma, potremmo dire, *malgré lui*, all'interno del suo stesso racconto e in virtù della

³⁰⁴ Il concetto di affidabilità di un narratore, attraverso la distinzione di *reliable* e *unreliable narrator*, risale a Booth 1961, cf. in particolare il capitolo sulle variazioni di distanza, pp. 155-159.

³⁰⁵ Se a questo punto e soltanto *en passant* un affondo teorico ci sarà consentito, noi riteniamo che finzione esista nella misura in cui è attiva una pretesa, in fin dei conti impossibile, di espropriazione del detto rispetto all'istanza dicente; è tale tensione, tale slancio a costituire, in maniera aporetica e incerta, un mondo problematicamente autonomo, che si è usi chiamare universo della finzione.

³⁰⁶ Il lettore poteva certo averne sentore già dal principio, da prima del racconto, a causa dell'offendersi di Telifrone alla battuta del commensale in 2.20.4.

corrispondenza di due elementi affini ma appartenenti a due universi diegetici differenti. È un'idea che non è stata suggerita da lui, almeno non direttamente, ma che comunque giunge al lettore. Allo stesso modo un poco più avanti nel testo, quando Telifrone, raccontando lo svolgimento della sua guardia funebre, dice di sprofondare in un sonno profondo (2.25.5), si verifica, grazie all'elemento comune e comunicante tra le due diegesi – quella principale di Telifrone e la metadiegesi del passante – si verifica un altro fenomeno di instradamento semantico: il lettore è condotto per mano dall'autore a interpretare la donnola sottentrata nella stanza come una strega,³⁰⁷ e oramai si attende il peggio. Che, almeno lì per lì, non arriva.³⁰⁸ Non si tratta di una metalessi in senso proprio, almeno per come noi la intendiamo, cioè un elemento testuale che si carica di un doppio indirizzo, quanto di un investimento semantico operato *per metalepsin*, ovvero tramite il costituirsi di una significazione in virtù della comunicabilità, o della commutazione metaforica, tra due elementi di due differenti diegesi che non sono gli stessi dal punto di vista strettamente ontologico (il sonno di Telifrone non è lo stesso sonno, ontologicamente parlando, cui fece cenno il passante) ma che non possono non interferire nella produzione del senso, essendo l'uno nella posizione di condizionare l'interpretazione dell'altro. Ciò che vorremmo però ritenere, è che questa articolazione metalettica nel senso testé spiegato è dal punto di vista narrativo fondamentale per mantenere in vita, a questo punto del racconto, l'affidabilità del narratore, in quanto essa sarà poi indispensabile alla costituzione dell'esitazione fantastica.

³⁰⁷ Il passante aveva parlato di spregevoli “versipelli” capaci di prendere le fattezze di qualsivoglia animale.

³⁰⁸ Al risveglio di Telifrone il cadavere si mostrerà intatto, cf. *Met.* 2.26.2.

Al termine della veglia funebre, e al suo risveglio, Telifrone scopre, con sua propria sorpresa e con sorpresa del lettore, che il cadavere è rimasto intatto. Riceve quindi dalla vedova il compenso pattuito e la gratitudine, quando, emozionato e colmo di gioia per l'insperato guadagno, commette una gaffe, facendosi sfuggire una frase di malaugurio.

Vix effatum me statim familiares, omen nefarium exsecrati, raptis cuiusque modi telis insecuntur: pugnīs ille malas offendere, scapulas alius cubitis inpingere, palmis infestis hic latera suffodere, calcibus insultare, capillos distrahere, vestem discindere. Sin in modum superbi iuveni Aonii vul musici vatis Piplei laceratus atque discerptus domo proturbor.³⁰⁹

Questo passo ha creato un certo imbarazzo nella critica. In particolare, Perry ha rilevato una serie di contraddizioni o per meglio dire di improbabilità nel racconto di Telifrone,³¹⁰ che egli cerca di spiegare come dovute alla composizione in una di due differenti storie: il passo citato rappresenterebbe nella lettura di Perry il punto di sutura, in cui Apuleio realizza il passaggio dall'una all'altra. Secondo l'ipotesi dello studioso, nel racconto "originale" cui Apuleio si sarebbe ispirato il personaggio sarebbe stato mutilato in conseguenza del fallimento della sua guardia funebre, per

³⁰⁹ *Met.* 2.26.6-2.26-8. «Avevo appena finito di parlare che tutti i servi all'istante, maledicendomi per quel cattivo augurio, si danno a perseguitarmi con le prime armi che capitano: chi mi pigliava a pugni in faccia, chi m'infossava le scapole a gomitate, chi mi scavava i fianchi a manate micidiali, chi mi saltava sopra a calci, strappava i capelli, faceva a pezzi la veste. Così – alla stregua del superbo giovane d'Aonia, o del Pipleo poeta delle Muse, lacero e in mille pezzi – vengo scagliato fuori di casa» (traduzione di Alessandro Fo).

³¹⁰ Cf. Perry 1929. In sintesi, la maniera in cui è tratteggiato il personaggio della vedova prima di 2.26 non collima con quello che poi si verrà a sapere di lei; la reazione dei familiari della vedova qui è sproporzionata rispetto alla gaffe commessa in buona fede da Telifrone; del tutto improbabile un tale *mistake* da parte delle streghe nel momento di prendersi quello che erano venute a cercare, così come immotivata la briga che queste si diedero per rimpiazzare le parti mutilate con modellini di cera. Che tali improbabilità non debbano più di tanto stupire e costituire problema – in quanto il punto, in questo tipo di narrativa, non è la verosimiglianza – è stato giustamente argomentato da Graverini 1998, soprattutto alle pp. 133, 138, 143-144.

risarcire dunque col proprio corpo la vedova (e il morto) dei pezzi mancanti:

Originally Thelyphron must have been ousted, not because he offended the servants by a casual and well-meaning remark, as Apuleius jokingly pretends, but because he had offended their mistress by failing to guard the body from the witches. And he was *laceratus atque discerptus*, not because the servants kicked him and cuffed him, but because his nose and ears had been cut off to replace those which the witches had taken from the corpse, according to the terms of his contract. Such must have been the original ending, but Apuleius has abandoned it in order to make way for the miracle of a dead man being brought to life to testify against his murderer.³¹¹

Il passo in considerazione sarebbe quindi per Perry una «anticlimax», che Apuleio avrebbe sostituito alla catastrofe attesa, «though it is very poorly motivated, since it has nothing to do with witchcraft or with the results of the vigil, but is caused by a mere verbal accident».³¹²

In sostanza, dietro l'espressione «*laceratus atque discerptus*» si celerebbe la mutilazione subita dal personaggio nella versione per così dire originaria del racconto.

Se questa lettura non pare oggi persuasiva,³¹³ è tuttavia interessante riflettere sul problema che questo passo, con la sua iperbolica *lexis*, ha suscitato in ragione della sua stranezza. Se il testo si presenta come si presenta, una ragione deve pur esserci e va cercata. Dal punto di vista narrativo, essa può rappresentare un'anticipazione dello scioglimento finale, come nota Graverini:

Telifrone si addormenta durante la guardia, e il lettore – come lui stesso – si aspetta che il maldestro sorvegliante sarà punito secondo i patti. Soltanto l'omonimia, inaspettatamente, ha salvato il cadavere dalla

³¹¹ Perry 1929, p. 234.

³¹² Perry 1929, p. 233.

³¹³ Cf. Smith 1994, pp. 1578-1582.

mutilazione; e di fatto Telifrone riceve (anche se se ne accorge con ritardo) la punizione che gli sarebbe spettata in ogni caso se i nomi fossero stati diversi. Di questa punizione le percosse subite dai servi rappresentano una sorta di anticipazione.³¹⁴

Oltre ad anticipare lo scioglimento, è qui certamente presente una forma paradossale di “ironia drammatica” ai danni del personaggio,³¹⁵ il quale – se si presta fede a quanto racconta – nel momento della cacciata fuori dalla casa della vedova, sarebbe già stato mutilato senza ancora sapere di esserlo; e poiché la focalizzazione del narratore è (paradossalmente) nella prospettiva del personaggio, del Telifrone *actor* direbbe Winkler, invece che nella prospettiva del narratore che retrospettivamente conosce gli eventi, dal punto di vista tecnico il Telifrone narratore può ironizzare a spese di se stesso personaggio, gettando un divertito *clin d’oeil* al *second-reader* che già conosce lo sviluppo. Il Telifrone narratore tecnicamente può ironizzare e lo fa, ma la possibilità sostanziale di tale ironia sfiora l’assurdo. Così si esprime Winkler a riguardo:

What kind of narrator can efface the end of the tale that literally marked him for life, so that he not only recounts events as they seemed to him before the awful revelation but in no way avoids the almost unbearable irony of that time between his mutilation and its discovery? He says that when he discovered that the corpse had not been mutilated and he was paid and tipped, he was “beside himself with joy at this unhoped-for gain”. Can a noseless and earless man tell the tale of his loss with such witty distance and indifference? Can a retrospective narrator who knows the end describe his being pommeled by servants as a kind of mythological dismemberment with no inkling of regret for what happened the night before? For the second-reader Thelyphron’s tale constantly raises the question “How does one speak of the unspeakable?”³¹⁶

³¹⁴ Cf. Graverini 1998, p. 135, n. 32.

³¹⁵ Sull’ironia drammatica nelle *Metamorfosi* cf. Rosati 1997.

³¹⁶ Winkler 1985, pp. 112-113.

A parte in quanto forma di anticipazione o di ironia, la stranezza di questo passo, la sua iperbolicità, può trovare ragione narrativa se si considera un altro punto di vista. Luca Graverini ha ben mostrato come sia operativa, nel racconto di Telifrone, una precisa memoria virgiliana, un riecheggiamento del libro VI dell'*Eneide*, relativamente alla parte che concerne l'incontro di Enea con Deifobo.³¹⁷ Proprio nel passo che stiamo considerando Apuleio ha già conferito (giocosamente) una patina eroica grazie ad una citazione virgiliana: i *familiares* della vedova si lanciano all'inseguimento di Telifrone «raptis cuiusce modi telis», dove l'espressione riecheggia i seguenti versi dell'*Eneide*: «[...] raptis concurrunt undique telis / indomiti agricolae».³¹⁸ Tale citazione ha la funzione di preparare il lettore, scrive Graverini, «a scorgere, sullo sfondo della narrazione, noti episodi del mito e dell'epica, e a cogliere il giocoso contrasto tra il tono generale del racconto, tendente al comico, e l'*exemplum* eroico».³¹⁹ Inoltre lo studioso nota giustamente che la coerenza del testo paga lo scotto di questa citazione, poiché Telifrone sarà battuto dai servi a mani nude anziché a mezzo di armi.³²⁰ Quello che vorrei aggiungere a questo riguardo è, da un lato, che mi sembra impossibile che Apuleio non se ne sia accorto; e dall'altro, che egli avrebbe potuto con estrema facilità ovviare a tale incongruenza, semplicemente facendo cacciare Telifrone *letteralmente* a bastonate, anziché a pugni, gomiti, manate e calci. Anzi, mi spingerei anche oltre: mi sembra che il testo sia costruito in modo tale da porre tale incongruenza massimamente in rilievo, poiché subito dopo la parola *telis* si sviluppa un vero e proprio “catalogo delle armi” che non sono armi. Se cogliessimo nel segno sostenendo che

³¹⁷ Cf. Graverini 1998.

³¹⁸ *Aen.* 7.520-521.

³¹⁹ Graverini 1998, p. 127.

³²⁰ Cf. Graverini 1998, p. 126, e anche *GCA* 2001, p. 353 *ad loc.*

l'autore ha volontariamente dato adito a tale incongruenza, resterebbe da chiederci il perché nell'unico modo in cui ci è possibile chiederlo, ovvero esaminandone gli effetti a livello testuale. Una prima conseguenza è certamente, come già notato da Graverini, l'effetto di comicità che deriva dallo scarto tra *verba* e *res*, tra la dizione epica e il tono generale del racconto, comicità inoltre accentuata dal paragone mitologico con Penteo e Orfeo, «un riferimento senz'altro eccessivo considerando che il malcapitato è stato “soltanto” colpito con pugni e calci (la sola cosa veramente fatta a pezzi è il vestito), ma rivelatore delle mutilazioni che è destinato a subire come Deifobo».³²¹

Inoltre, tale situazione testuale a nostro avviso non può se non allertare il lettore, fargli capire che nel discorso di Telifrone c'è qualcosa che non va, o perché si è in presenza di una retorica iperbolica cui non è possibile prestar fede, o perché, dando cioè credito a quanto detto, semplicemente i conti non tornano, in quanto i *tela* qui non sono *tela*. L'effetto che ne consegue è pertanto di indecidibilità: diventa impossibile in queste condizioni determinare quante e quali botte Telifrone abbia effettivamente preso, dato il sospetto di esagerazione che piomba sulla frase; il lettore si trova cioè preso in una sorta di aporia, nell'impossibilità di collocare la detta espressione in un punto preciso della scala che va dalla più stretta letteralità all'iperbole più parossistica, dall'estremo della lettura *mot à mot*, interamente alla lettera, all'altro e opposto estremo che consisterebbe nel prendere il tutto per una spudorata invenzione. Insomma, non è qui possibile determinare con sicurezza se Telifrone sia stato veramente *laceratus* oppure si sia preso appena e soltanto un ceffone, o magari neanche quello.

³²¹ Graverini 1998, p. 135.

Anche qui, le ragioni che presiedono alla narrazione si trovano ad essere in qualche modo criptate. Se le intenzioni che hanno prodotto tale *lexis* sono nascoste, tuttavia essa rimane, la lettera è là, perfettamente visibile: il lettore legge le parole «laceratus atque discerptus», e l'espressione – che la si prenda o no alla lettera – è stata detta come è stata detta. Essa certamente anticipa, come è stato notato, lo scioglimento finale, certamente rappresenta come già detto una forma di “ironia drammatica” ai danni del personaggio, ma in più essa si trova nelle condizioni di assumere una qualità metalettica, in quanto è suscettibile di mettere in comunicazione una situazione, una realtà, tra l'interno e l'esterno della metadiegesi di Telifrone. In virtù della detta frase, quello che diventa chiaro alla fine del racconto di Telifrone, e che diventa chiaro solo alla fine, cioè l'essere sfigurato del narratore nel mondo dell'enunciazione, con ferite alle orecchie e naso coperto da una benda (*Met.* 2.30.9), trova all'interno del racconto (nel mondo cioè dell'enunciato) non uno, ma ben due momenti di rispecchiamento, i quali costituiscono un'antitesi dal punto di vista eziologico.

Telifrone, quando racconta, è sfigurato, e il suo racconto è volto a spiegare l'origine di tale sfigurazione. È importante notare come ciò che conferisce o toglie credito alla storia dipenda qui tanto dalle circostanze in cui essa è narrata quanto dalla sua qualità intrinseca. Tutto il potere persuasivo di Telifrone si fonda su un duplice ordine di elementi: da un lato la coerenza *inter se* degli eventi raccontati, dall'altro la corrispondenza di un elemento (il suo essere sfigurato) tra mondo dell'enunciazione e mondo raccontato, la quale può avvalorare quest'ultimo nella misura in cui tale elemento trova in esso origine e spiegazione. Per dirlo altrimenti, la qualità metalettica dell'essere sfigurato di Telifrone gioca in principio, e a prima vista, a suo pieno vantaggio, poiché è su di essa che la credibilità del

narratore si trova ad essere istituita. Tuttavia, il dispositivo diegetico di doppio rispecchiamento che Apuleio ha congegnato – una sorta di metalessi che, nel mondo del narrato, potremmo dire, si biforca – pone la causa addotta da Telifrone in dubbio nella misura in cui esso lascia aperta la possibilità che le ferite alle orecchie e il naso bendato di cui il narratore ancora fa mostra nel mondo dell’enunciazione, al momento cioè del racconto fatto a Lucio e ai commensali, non siano il prodotto di un evento soprannaturale quale l’azione delle streghe, bensì la conseguenza delle botte che il personaggio ha ricevuto in 2.26.8, ammesso che il lettore decida di prendere siffatto resoconto alla lettera, oppure di interpretarlo come un lapsus del narratore che, nel descrivere la gaffe che pretende aver commesso nel mondo della storia, commette egli stesso una gaffe, si fa cioè sfuggire il vero nel bel mezzo di un’abilissima narrazione del falso. Siffatto congegno narrativo lascia insomma aperta la possibilità che Telifrone stia mentendo, in tutto o in parte, e che la storia riferita non sia appunto nient’altro che una storia, buona per intrattenere e divertire i convitati *vino madidi* alla veglia della festa del Riso (2.31.1). La categoria del fantastico, intesa in senso todoroviano quale oscillazione tra una spiegazione soprannaturale e una razionale degli eventi narrati, categoria chiamata in causa nelle belle pagine di Stramaglia sopra citate, mantiene a mio avviso tutta la sua validità purché essa venga rapportata, non tanto (o non solo) ai singoli elementi che configurano il racconto (quali il sacerdote egizio col suo “eclettismo”, l’ambiguità del nome Telifrone,³²² ecc.), quanto alla struttura narrativa stessa nella sua articolazione metalettica, e purché essa venga inoltre intesa come un’oscillazione mirante a minare l’attendibilità del narratore stesso.

³²² Sul nome del personaggio cf. Stramaglia 1990, pp. 205-206, n. 178.

Altro luogo che si potrebbe considerare suscettibile di interpretazione fantastica in senso todoroviano è l'episodio del *draco* nell'ottavo libro delle *Metamorfosi*.³²³ Tale interpretazione, lontana dall'essere sicura, dipende in realtà dal diritto che il lettore è disposto a lasciare all'implicito e all'incerto, all'implicito *come* incerto. Una prima possibilità di lettura, che in un certo senso è la più naturale, la più evidente, consiste nell'interpretare l'episodio alla stregua di una metamorfosi implicita, una metamorfosi del *senex* in *draco* non descritta da alcun narratore, ma comprensibile soltanto *après coup*. Un esempio ovidiano di metamorfosi non descritta è quella di Narciso, dove si rinviene un fiore al posto del corpo.³²⁴ Invero, tra il luogo ovidiano e quello apuleiano una differenza sussiste: mentre nel primo la metamorfosi è asseverata, nel secondo essa è soltanto inferibile più che inferita, e certamente mai confermata.

Francesca Brancaleone ha individuato un'omologia tra il personaggio del *senex* di questo episodio e quello che appare nel racconto di Telifrone, vale a dire l'*avunculus* che ricorre a Zatchlas per vendicare l'uccisione del nipote. Scrive la studiosa:

Apuleio si serve dell'omologia con II, 27-28 per presentarci il *senex* protagonista di questa nuova vicenda con una serie di prerogative tali da renderlo degno della massima fiducia. L'*avunculus*, che il *senex/draco* richiama immediatamente alla memoria, è infatti un personaggio in sommo grado rispettabile e credibile, come si evince già dal suo *status*. Proseguendo nella descrizione del *senex/draco*, Apuleio insiste inoltre con il sottolinearne la debolezza, facendogli pronunciare una *miseratio* costruita ad arte (VIII, 20), sicché tanto l'uditorio quanto il lettore risultano commossi e ben disposti.

Alla fine della vicenda si attua invece un completo capovolgimento della situazione: l'appello di aiuto si rivela una trappola ed il vecchio debole ed indifeso un feroce drago, sicché l'aitante e generoso giovane che si era offerto di aiutarlo finisce con l'essere la vittima.³²⁵

³²³ *Met.* 8.19-21.

³²⁴ *Ov. Met.* 3.508-510. Cf. *GCA* 1985, p. 184.

³²⁵ Brancaleone 1995, pp. 57-58.

Non sono sicuro che l'*avunculus* del racconto di Telifrone sia *in ogni caso* percepito dal lettore come «personaggio in sommo grado rispettabile e credibile», in quanto ciò dipende dalla pista di lettura che il lettore avrà sviluppato.³²⁶ Ad ogni modo mi sembra che alla *miseratio* del vecchio del libro otto, il lettore potrebbe reagire in maniera tanto commossa e ben disposta quanto estremamente allertata e sospettosa, e questo in ragione della particolare articolazione narrativa dell'episodio. Prima di soffermarci su di essa, occorre accennare gli elementi che sono stati posti in luce dagli studiosi al fine di chiarire l'«enigma», se così si può dire, che l'episodio presenta: si tratta, da un lato, di spie testuali, sottili allusioni, che potrebbero far pensare a una metamorfosi del *senex* in *draco*, come l'uso del verbo *trahens* in 8.19.3 che può alludere allo strisciare di un serpente, o la menzione del *baculum*, termine che designa altresì il caduceo di Asclepio, e che può rimandare quindi al serpente;³²⁷ come la frase di 8.21.3, «immanem draconem mandantem insistere, nec ullum usquam miserinum senem comparerem illum», che lascia supporre (ma non conferma) una qualche relazione tra l'apparizione del drago e la scomparsa del vecchio.³²⁸ Dall'altro lato, analisi comparative di tipo folklorico permettono di individuare un possibile orizzonte di attese, da parte di un

³²⁶ Sulle ambiguità del racconto di Telifrone si vedano Stramaglia 1990 e le considerazioni precedenti in questo stesso capitolo.

³²⁷ Per questo si veda Fernandez Corte 1988.

³²⁸ «Un drago enorme gli stava sopra e lo mangiava; e di quel povero vecchietto non c'era alcuna traccia» (traduzione di Lara Nicolini, in Nicolini 2005). «Apuleius does not explicitly say that the 'old man' and the dragon are one and the same person, but such a conclusion is supported by the emissary's remark that while the young man was being devoured by the dragon, 'the old man was nowhere to be seen'» (Scobie 1977, p. 340). Cf. anche GCA 1985, p. 183 *ad loc.*

lettore antico, in direzione dell'interpretazione della metamorfosi del *senex* in *draco*.³²⁹

Occorre però subito notare che di vecchi, in questo episodio, ce ne sono due. Il primo lo si vede spuntare dalla cima di un colle, ed ha l'apparenza di un pastore. Quando uno della comitiva cui Lucio è aggregato gli chiede se ha da vendere latte o formaggio, questi così reagisce:

At ille diu capiti quassanti, 'Vos autem' inquit 'de cibo vel poculo vel omnino ulla refectione nunc cogitatis? An nulli scitis quo loco consederitis?' Et cum dicto conductis oviculis conversus longe recessit.³³⁰

Chi è costui, il quale, senza alcuna ragione addotta, appare e scompare? Se il luogo è così pericoloso e infesto, perché lui si aggirava lì? Dal punto di vista narrativo tale personaggio ha la funzione di presentare un generico avvertimento sulla presenza di una non specificata minaccia. Non appena questo vecchio esce di scena, ecco che ne compare un altro, «*senex alius, magnus ille quidem*». ³³¹ Questi supplicherà la comitiva affinché qualcuno vada in suo soccorso e salvi il suo nipotino caduto in un fosso, ottenendo l'aiuto di un aitante e valoroso giovane. Come sopra accennato, l'ipotesi interpretativa più facile e naturale, è che questo secondo vecchio si sia tramutato in drago e abbia divorato il giovane. Tuttavia, se questa inferenza è possibile, non c'è niente che la confermi, in quanto non c'è niente che escluda la possibilità che questo secondo vecchio

³²⁹ Per questo si vedano Scobie 1977 e Brancaloneone 1995 con bibliografia, che pongono l'accento sulla figura mostruosa di Lamia, metà donna metà serpente, divoratrice di carne umana.

³³⁰ *Met.* 8.19.2. «Ma quegli scosse il capo a lungo, poi disse: "E voi adesso pensate a cibo, coppe o qualsivoglia altro ristoro? Forse che ignorate completamente in quale luogo vi siete fermati?", e su queste parole raccolse il piccolo gregge, si girò e sparì lontano» (traduzione di Alessandro Fo).

³³¹ *Met.* 8.19.3.

sia stato anch'esso vittima del drago. Il lettore qui può facilmente restare preda dell'incertezza. Questo secondo vecchio era il drago oppure no? Perché un drago, per imperversare, dovrebbe ricorrere a espedienti simili? E soprattutto chi era e che ne è del primo vecchio?

Dal punto di vista narrativo il discorso sopra riportato del primo vecchio è difatti in condizioni di adempiere egualmente due funzioni che sono tra loro contraddittorie quanto a direzione interpretativa. Da un lato egli potrebbe *non* far sospettare il lettore del secondo vecchio che piange: quando quest'ultimo compare, il lettore (proprio come la comitiva di Lucio) potrebbe essere indotto a pensare che egli sia stato vittima della non specificata minaccia cui il primo vecchio fece allusione.³³² Dall'altro lato, dopo tale discorso del primo vecchio, vorremmo notare, il lettore non può non essere in stato di massima allerta, non può non diventare attento e sospettoso relativamente a quanto seguirà, tanto più che dopo otto libri di *Metamorfosi* egli dovrebbe avere ormai una certa idea della, si passi l'espressione, *scientia desultoria* presente nell'opera che sta leggendo. Può in queste condizioni il lettore fidarsi veramente del secondo vecchio, essere a suo riguardo commosso e ben disposto?

In questo episodio il narratore (Lucio) non attesta nulla, soltanto riporta i discorsi altrui – quello del primo vecchio, quello del secondo vecchio e quello dell'*arcessitor*, quest'ultimo riportato in *oratio obliqua*³³³ – e la possibilità di una *incerta* inferenza su quanto accaduto nasce dall'interazione di queste tre metadiegesi,³³⁴ anzi è in virtù di questa

³³² Così l'episodio è normalmente letto dagli studiosi. Cf. Winkler 1985, p. 115, *GCA* 1985, p. 183, Brancaleone 1995, p. 58.

³³³ Come nota Brancaleone 1995, p. 49.

³³⁴ Il nostro concetto di metadiegesi è legato a quello di “competenza elocutoria”, e per quest'ultimo si veda il prossimo capitoletto intitolato *Fabula explicit*. Si ha per noi metadiegesi là dove la responsabilità del detto è attribuita a un'altra istanza dicente; vale a dire che per noi questa categoria non è formale, ma sostanziale. Questo ci permette di

interazione metadiegetica che l'inferenza si costituisce *per la sua e nella sua incertezza*, poiché il proprio della metadiegesi consiste nella (paradossale) espropriazione della volontà di dire, nel rimettere ad altrui le motivazioni e la responsabilità del detto. E qui le motivazioni non sono enunciate. Come per il racconto di Telifrone, la possibilità di leggere questo episodio risiede nella sua illeggibilità: la narrazione ellittica, non fornendo alcuna chiave interpretativa sicura, istituisce l'esitazione fantastica, dà spazio all'indecidibile in relazione all'identità dei due vecchi.

Un altro racconto per cui è stata menzionata la categoria del fantastico è quello di Aristomene a principio del libro primo (*Met.* 1.5-1.20). Secondo Winkler, se in esso è presente un'esitazione fantastica, questa a un certo punto si smorza, per sfociare apertamente nel soprannaturale.³³⁵ Questa lettura è certamente la più "piana", ed è difficile contraddirla se si rimane aderenti ai fatti per come essi sono stati riportati dal narratore. Esiste invero anche un'altra possibilità di lettura del racconto, la quale mantiene viva l'esitazione fantastica; ma essa lo fa a prezzo di mettere a male, almeno fino a un certo punto, l'attendibilità di Aristomene. A questo proposito va notato che tale esitazione, o se si vuole la problematicità dell'attendibilità del narratore, è tematizzata da Apuleio fin da subito, prima che il racconto cominci, grazie alla scena che gli fa da cornice e da introduzione, in una posizione incipitaria particolarmente rilevante in quanto essa coincide con l'inizio del romanzo stesso.³³⁶

parlare di metadiegesi anche laddove non si verifica un vero e proprio "passaggio di voce", cioè un discorso diretto, anche laddove non è presente, dal punto di vista tecnico, l'elocuzione diretta di un'altra istanza dicente.

³³⁵ «The essence of the fantastic is intellectual hesitation. In Aristomenes' tale it is, as so often, a stage on the way to a definition of reality. The fantastic suspension between two modes of reality vanishes when the narrative concludes in favor of the supernatural. The reality Aristomenes experienced seemed dreamlike because it was determined all along by higher-than-natural laws» (Winkler 1985, pp. 85-86).

³³⁶ Cf. *Met.* 1.2-1.3.

A inizio del romanzo, dopo la scena introduttiva di dialogo con i due viaggiatori, il narratore Lucio cede la parola a uno di essi, Aristomene, che si fa quindi personaggio narrante, e di cui Lucio riporta il discorso in maniera diretta.³³⁷

La diegesi principale ospita qui una metadiegesi, piuttosto lunga, la quale a sua volta ospiterà un'altra metadiegesi, cioè il racconto fatto da Socrate ad Aristomene, e che Aristomene riporta in maniera diretta (*Met.* 1.7 e 1.9-1.10.). A ben guardare, la metadiegesi di Socrate contiene essa stessa materiale narrativo ascrivibile, ancorché indirettamente, a un'altra sorgente locutoria: si tratta dei fatti riportati in 1.10, che il personaggio narrante attribuisce a Meroe.³³⁸ Ci troviamo in presenza di un procedimento di incapsulamento dei racconti, il quale configura altresì una sorta di *mise en abyme* in quanto si trova ad essere ripetuta, nelle varie sottodiegesi, la medesima situazione. A livello della diegesi principale abbiamo infatti Lucio che, aggregatosi a una comitiva di due personaggi, per distrarsi lungo una salita chiede che venga raccontata una storia, affinché la «fabularum lepida iucunditas» possa levigare l'asprezza del colle;³³⁹ nella metadiegesi di Aristomene, questi racconta che va ai bagni a rifocillarsi e nel tragitto incontra Socrate, lo soccorre, lo porta in albergo e cerca di allietarlo col vino e con le storie;³⁴⁰ Socrate dal canto suo racconta di essere andato dietro alla *voluptas* per vedere spettacoli gladiatorî prima e poi all'osteria, dove ha conosciuto Meroe, la quale ha raccontato *temulenta* delle cose incredibili a Socrate, le quali egli *temulentus* racconta ad Aristomene che ubriaco lo ascolta. La situazione che si ripete è la seguente: uno entra in uno "spazio di relax" e vi incontra delle *fabulae*; colui o colei

³³⁷ Cf. *Met.* 1.5.1: «At ille: '[...]'» e *Met.* 1.20.1: «Haec Aristomenes.».

³³⁸ Cf. *Met.* 1.10.3: «ut mihi temulenta narravit proxime».

³³⁹ *Met.* 1.2.6.

³⁴⁰ *Met.* 1.7.

che le racconta, la sorgente elocutoria, si trova in stato di ebbrezza. Vale la pena notare che nulla sappiamo della condizione di Aristomene al momento della narrazione, quando affronta la salita assieme a Lucio e all'altro anonimo viaggiatore. Non sappiamo se egli avesse bevuto, perché nel testo nulla è detto al riguardo; tuttavia il dispositivo di ripetizione sopra descritto autorizza quantomeno la domanda, fa sì che un tale sospetto di ebbrezza del personaggio possa proiettarsi, in modo del tutto ipotetico e non confermabile, anche a livello della diegesi principale.

Un primo livello di costituzione dell'indecidibilità avviene dunque a seguito di quella che potremmo chiamare l'attendibilità problematica delle sorgenti enunciative, dovuta in primo luogo all'ebbrezza del locutore (e/o uditore). In secondo luogo, nel momento "clou" del racconto di Aristomene, quando egli riferisce l'evento straordinario capitatogli (l'irruzione delle streghe nell'albergo), è a mio parere attivata nel testo in maniera piuttosto esplicita una procedura di confusione tra la dimensione della realtà e quella dell'illusione, attraverso la possibilità del sogno. Così leggiamo:

Ac primum prae metu aliquantisper vigilo, dein circa tertiam ferme vigiliam paulum coniveo. Commodum quieveram et repente impulsu maiore quam ut latrones crederes ianuae reserantur, immo vero fractis et evolsis funditus cardinibus prosternuntur.³⁴¹

³⁴¹ *Met.* 1.11.6-7. «E dapprima, per il timore, resto lì sveglio per un po'; poi, verso il terzo turno di guardia, chiudo un po' gli occhi. E non avevo ancora finito di addormentarmi, quand'ecco che di botto, e con un colpo troppo energico perché si potesse pensare a dei banditi, le porte si spalancano o anzi piuttosto sono abbattute, fatti a pezzi e divelti dalla radice i cardini» (traduzione di Alessandro Fo).

Il testo latino «paulum coniveo. Commodum quieveram et repente» è sottilmente ambiguo,³⁴² e dunque suscettibile di essere tradotto in due modi leggermente diversi. Lo si può infatti tradurre come «chiudo un po' gli occhi. Stavo appunto riposando quando improvvisamente...»,³⁴³ oppure come «chiudo un po' gli occhi. Stavo precisamente dormendo quando improvvisamente...», sfumatura che insiste sull'ormai avvenuto passaggio dalla veglia al sonno.³⁴⁴ Insomma, Aristomene dorme già oppure sta quasi per dormire, quando le streghe fanno irruzione. Come nota Keulen, questa *lexis* può anche suggerire «the beginning of a dream vision»,³⁴⁵ e l'ipotesi che tale irruzione Aristomene se la fosse soltanto sognata sarà poi esplicitamente avanzata dal personaggio stesso in 1.18.2.

I fatti che Aristomene narra tra 1.11.7 e 1.14.1, dall'abbattimento e scardinamento delle porte fino al riposizionamento dei battenti intatti e come prima, cioè la serie soprannaturale di eventi accaduta quella notte nell'albergo, si trovano ad avere, all'interno della diegesi di Aristomene, uno statuto particolare rispetto al resto, perché fin da subito collocati in una zona di indecidibilità tra illusione e realtà. In ragione di questo loro particolare statuto, che li differenzia da quanto precede e da quanto segue,

³⁴² Si potrebbe individuare, se non un'ambiguità, almeno un doppio senso in *coniveo*, su cui cf. *GCA* 2007, p. 244 *ad loc.*: «The verb *coniuere* can have a concrete sense, 'to close one's eyes in sleep', but also a metaphorical one (*OLD* s.v. *coniuere* 3), 'to turn a blind eye', 'to relax one's attention deliberately' (to let something wrong happen), almost a synonym for '*consentire, indulgere*' (*ThLL* s.v. *coniuere* 321, 27 f.). The verb may thus indicate how Aristomenes is no longer vigilant or in touch with his judgement, and loses his rational grasp of the situation». Noi qui ci limitiamo a considerare piuttosto l'ambiguità di *quieveram*.

³⁴³ Si veda la traduzione di Fo, la quale esplicita un passaggio dalla veglia al sonno ancora in corso: «non avevo ancora finito di addormentarmi».

³⁴⁴ Lara Nicolini traduce «Mi ero addormentato da poco, quando all'improvviso...» (Nicolini 2005).

³⁴⁵ *GCA* 2007, p. 244 *ad loc.* Cf. Panayotakis 1998, p. 122, che cita Macrobio (*somn.* 1.3.7), il quale considerava il momento tra la veglia e il sonno come quello più propizio all'apparizione di un incubo.

considereremo qui siffatto resoconto di Aristomene come una metadiegesi all'interno della sua diegesi.³⁴⁶

La mattina successiva a questa problematica incursione delle streghe, dopo un fallito tentativo di fuga e di suicidio da parte di Aristomene disperato, il nostro narratore si accorge che Socrate, il suo compagno, diversamente da quanto credeva, è vivo e vegeto, quando questi si alza per protestare contro il gestore della locanda che aveva fatto irruzione nella camera (1.17). Dunque, «insperato gaudio perfusus», Aristomene si getta sul suo amico per abbracciarlo e baciarelo:

At ille, odore alioquin spurcissimi humoris precussus quo me Lamiae illae infecerant, vehementer aspernatur. 'Apage te,' inquit 'fetorem extremae latrinae;' et causas coepit huius odoris comiter inquirere.³⁴⁷

Nella metadiegesi dell'azione delle streghe, queste, dopo aver sgozzato e strappato il cuore a Socrate, si sono divertite a urinare in faccia al povero Aristomene che se ne stava sdraiato in terra in preda al terrore.³⁴⁸

Il mattino seguente, Aristomene da un lato troverà Socrate inaspettatamente

³⁴⁶ Poco ci interessa che l'istanza enunciativa sia la stessa. È il locutore stesso all'interno del racconto che si mostra incerto circa lo statuto di realtà da attribuire alle vicende di quella notte: questo fa sì che l'universo diegetico cui ascriviamo tali vicende sia differente dal punto di vista modale da quello relativo a ciò che precede e a ciò che segue. L'avvalorazione o meno di quanto accaduto durante la notte dipenderà dalla coerenza e corrispondenza con quanto accadrà in seguito nel racconto, vale a dire con gli accadimenti che appartengono a un mondo, per Aristomene, sicuramente reale e che egli esperisce in stato di lucidità. Come dicevo in una nota precedente, il mio concetto di metadiegesi non è formale ma sostanziale. È questa differenza modale inerente allo statuto di realtà che qui legittima e rende proficuo questo "ritaglio metadiegetico" nonostante, ripeto, il narratore sia lo stesso.

³⁴⁷ *Met.* 1.17.5-6. «Ma lui, percosso dall'odore del liquido da par suo ributtante con cui quelle streghe mi avevano lordato, mi respinge con forza dicendo: 'Via di qua, tanfo di una latrina non plus ultra'. E inizia a chiedermi scherzosamente com'è che mi ritrovo con quell'odore addosso» (traduzione di Alessandro Fo).

³⁴⁸ Cf. *Met.* 1.13.8: «varicus super faciem meam residentes vesicam exonerant, quoad me urinae spurcissimae madore perluerent», «mi si piazzano sopra la faccia a gambe divaricate e scaricano la vescica, finché non fui fradicio e zuppo della loro urina ributtante» (traduzione di Alessandro Fo).

vivo, e dall'altro scoprirà di puzzare di urina. Questa puzza di urina costituisce l'elemento comune tra l'interno e l'esterno della metadiegesi delle streghe, tra un mondo di cui ancora non sappiamo determinare lo statuto di realtà e l'altro che ci viene presentato come reale. Il fetore di urina di Aristomene è l'elemento metalettico che fonda l'indecidibilità e l'oscillazione fantastica tra soprannaturale e sogno. La metalessi qui fonda l'esitazione fantastica anziché risolverla poiché è suscettibile di agire in senso polidromo: da un lato, lo stato nel mondo della diegesi (Aristomene che puzza di urina la mattina dopo) può conferire credibilità e quindi realtà al mondo della metadiegesi nella misura in cui troverebbe in esso origine e spiegazione; dall'altro, il corrispondente elemento del mondo della metadiegesi (le streghe che urinano in faccia ad Aristomene) potrebbe altresì trovare spiegazione come dettaglio di un sogno originatosi a partire dalla sensazione fisica di un ubriaco che urina nel sonno,³⁴⁹ e per conseguenza lo statuto del mondo della metadiegesi potrebbe al contrario perdere realtà e sfociare verso il polo dell'incubo.³⁵⁰

Nel racconto di Aristomene Apuleio è un maestro nel mantenere viva l'esitazione fantastica, ed egli realizza un vero e proprio movimento oscillatorio tra la spiegazione "naturale" del sogno e quella "soprannaturale" di eventi realmente accaduti. Dapprima Socrate si desta ed è inaspettatamente vivo (1.17.2-4); subito dopo Aristomene si ritrova addosso la puzza di urina (1.17.5), dettaglio che come già detto è in

³⁴⁹ Cf. Panayotakis 1998, p. 122, che rimanda a testimonianze di Galeno e di Aristotele sul fatto che spesso il vino provoca urina e non è inusuale che gli ubriachi bagnino il letto.

³⁵⁰ Sulla possibilità che la metadiegesi dell'azione delle streghe si tratti di un sogno cf. Panayotakis 1998, p. 121: «It would then have seemed natural for both of them (*sc.* Aristomenes and Socrates) to have had bad dreams about Meroe, for the idea that dreams are a continuation of waking interests, worries and activities, is as old as Herodotus (7,16; see Pease on Cic. *Div.* 1,45), and seems to be valid also for the troubled visions seen by drunken people».

condizione di problematizzare massimamente il rapporto con gli eventi accaduti durante la notte, ma che sembra a tutta prima fornire ad essi credibilità; la quale è però di nuovo immediatamente sottratta, instillandosi esplicitamente nel personaggio il sospetto del sogno (1.18.2-5); sospetto che d'altro canto l'autore ritira nel momento stesso in cui l'ha avanzato:

Et ad illum 'Non' inquam 'immerito medici fidi cibo et crapula distentos saeva et gravia somniare autumant. Mihi denique, quod poculis vesperi minus temperavi, nox acerba dira et truces imagines obtulit, ut adhuc me credam cruore humano aspersum atque impiatum.'

Ad haec ille subridens 'At tu' inquit 'non sanguine sed lotio perfusus es. Verum tamen et ipse per somnium iugulari visus sum mihi. Nam et iugulum istum dolui et cor ipsum mihi avelli putavi; et nunc etiam spiritu deficior et genua quatuor et gradu titubo et aliquid cibatus refovendo spiritu desidero.'³⁵¹

Questa informazione, nota Winkler, «does not yet decide the question of the witches' reality».³⁵² Se è vero che Aristomene e Socrate, entrambi ebbri ed entrambi suggestionati e terrorizzati dai racconti sulla strega Meroe, potrebbero facilmente aver avuto ciascuno per suo conto un incubo in relazione a tale strega,³⁵³ tuttavia rimane fortemente improbabile che entrambi abbiano sognato, casualmente, la stessa successione di eventi, e

³⁵¹ *Met.* 1.18.4-8. «E faccio a lui: 'Non a torto i medici attendibili opinano che chi ha il ventre gravato dal gran mangiare e bere fa poi sogni brutti e spaventosi. Guarda me: ieri sera sono stato meno attento a non alzare il gomito, e una dura notte mi ha portato visioni truci e sinistre, tanto che mi pare ancora adesso d'essere asperso di sangue umano'.

Al che lui sorridendo: 'Be', non di sangue', dice, 'tu sei stato inondato: ma di orina. Invece a me, nei miei sogni, mi è sembrato che mi sgozzassero. E mi faceva pure male qui, la gola. E mi pareva che mi fosse strappato il cuore stesso, e ancora adesso mi manca il respiro, e mi tremano le ginocchia, ho il passo malsicuro e sento proprio il bisogno di mangiare qualcosa per rianimare le forze'» (traduzione di Alessandro Fo).

³⁵² Winkler 1985, p. 85.

³⁵³ Cf. Panayotakis 1998, p. 126: «Both intoxicated and terrified by the powers of Meroe, Aristomenes and Socrates have thus seen the same nightmare, in which bodily oppression and suffocation (symptoms of nightmares) appear in the narrative as aspects of the horrible attack of the witches».

questo passaggio non può che spingere il lettore ad avvalorare quanto Aristomene credeva di aver visto durante la notte.³⁵⁴ In altre parole, la coincidenza tra quello che Aristomene dichiara di aver visto coi suoi occhi durante la notte e il contenuto del sogno di Socrate dovrebbe portare il lettore ad ascrivere tali fatti al livello assiologico del reale, o almeno a propendere per esso. Si noti che il narratore, Aristomene, non commenta queste parole di Socrate, non aggiunge una frase del tipo «a udire ciò mi spaventai di nuovo moltissimo, ecc.», e questo perché la rispondenza tra il contenuto della metadiegesi di Socrate e quello della relazione di Aristomene è già di per sé sufficiente a suggerire al lettore una precisa direzione interpretativa. Ancora, è interessante notare come la propensione verso il conferimento di uno statuto di realtà alla metadiegesi dell'azione delle streghe avvenga per metalessi grazie alla condivisione di elementi tra il mondo di tale metadiegesi e quello di un'altra metadiegesi che è il racconto del sogno di Socrate. È tramite metalessi che l'autore manipola l'esitazione fantastica, ora costituendola (il caso dell'urina), ora sciogliendola (il caso dell'improbabile doppio sogno), grazie ad elementi che appartengono a metadiegesi diverse e che si corrispondono.

Vale la pena menzionare che Stelios Panayotakis ha argomentato in favore di una possibile linea interpretativa per cui il lettore potrebbe anche giungere alla ragionevole conclusione che Socrate sia morto anzitutto perché sofferente di un disagio cronico e poi come conseguenza di un eccesso di cibo dopo lunghi periodi di astinenza e/o per eccesso di cibo dopo la sbornia e un incubo.³⁵⁵ Questo comporterebbe, da un lato, che

³⁵⁴ Cf. Panayotakis 1998, p. 128: «Double dreams are extant in literary and epigraphical evidence, and are usually treated as predictive and trustworthy dreams».

³⁵⁵ «In the latter case a light diet is strictly ordered (Cael. Aur. *Morb. Chron.* 1,3,57-57)» (Panayotakis 1998, p. 126). Per questa ipotesi di lettura e per i dati testuali e medici che la sostengono cf. Panayotakis 1998, pp. 124-126.

Aristomene non avesse compreso il reale stato di salute di Socrate e che, magari suggestionato dai racconti e dalla crapula, abbia creduto di vedere più di quello che in realtà ha veduto; e dall'altro che egli ad ogni modo ha affabulato, esagerando la propria esperienza fino a farne un racconto di magia. Potremmo dire che in un racconto così tentennante tra la dimensione dell'illusione e quella della realtà, la pista di lettura più "facile", più naturale, dipende inevitabilmente dalla predisposizione del lettore nei riguardi e della materia narrata (vale a dire le storie di streghe e di magia) e di Aristomene narratore: se il lettore è tanto scettico quanto l'anonimo viaggiatore che accompagna Aristomene e Lucio, egli può facilmente trovare una spiegazione razionale, "naturale" dell'accaduto, e immaginare che Aristomene abbia poi nel raccontare alterato i fatti a suo piacimento.

A conclusione di questo capitoletto vorremmo notare che la moltiplicazione delle istanze enunciative costituisce, in linea generale, un'operazione intrinsecamente ambigua, poiché essa in qualche modo riunisce cioè che differenzia e separa. «Haec Aristomenes»³⁵⁶ è qualcosa che espropria il detto, ne trasferisce da Lucio a terzi la responsabilità; ma allo stesso tempo è il racconto di Lucio, lo è e lo resta: la parola riportata è nello stesso tempo appropriata e rimessa, è sua e non sua, sua ma messa a distanza, affermata epperò rinnegata nella misura in cui è operato un differimento di responsabilità: Lucio riferisce un detto di cui lui non risponde più *in persona*. Tuttavia, nella misura in cui lo scritto è scritto, e il testo è offerto alla lettura, la responsabilità non è per niente annullata o evitata – non lo può e non lo potrà mai essere – tutt'altro: essa si riporta a un differente livello, il quale va oltre il piano delle motivazioni private dell'individuo, del suo essere singolare nel mondo. La moltiplicazione

³⁵⁶ *Met.* 1.20.1

delle istanze enunciative espropria il detto lasciandolo sussistere in sé in modo da potersene appropriare limitatamente a ciò che esso presenta di problematico o di valido, anzi di valido poiché problematico. La voce di Apuleio si espropria in quella del suo *alter ego* Lucio, la quale a sua volta raccoglie senza accogliere altre storie altre voci, le quali vagano *per ore populi* e danno vita a un teatro che è il teatro della vita, e che l'autore ha tessuto a uso del proprio lettore. La moltiplicazione delle istanze enunciative è quindi intrinsecamente funzionale a un progetto poetico che intende destare l'acribia di ogni singolo lettore dinanzi alla confusione del mondo, la capacità cioè di ricercare e interrogare attivamente la ragione che tale confusione sottende. Il lettore non può semplicemente dirsi «Lucio pensa o fa questo, con lui consento o da lui mi dissocio»; bensì egli per Lucio, grazie a lui e attraverso lui, si trova esposto a questa o quella "realtà", a questo o a quel problema riguardo ai quali deve elaborare la propria risposta. Ci sembra che l'architettura delle *Metamorfosi* converga verso questo risultato, e che la moltiplicazione delle istanze enunciative costituisca, di essa, un aspetto vistoso e coerente.

Fabula explicit

È ben noto come la *fabula* di Amore e Psiche abbia goduto nel corso dei secoli di una fortuna a sé stante, spesso indipendente da quella del resto del romanzo.³⁵⁷ Questo atteggiamento che consiste nel considerarla come una cosa *a parte*, è già attestato in epoca tardoantica e protomedievale, se a margine del codice F è conservata una *subscriptio* del tipo *fabula explicit*, e se Fulgenzio la considera separatamente dal resto del romanzo al fine di

³⁵⁷ Sulla fortuna della *fabula* cf. la nostra nota numero 180 a p. 101.

riservarle un'analisi allegorica.³⁵⁸ Tuttavia il racconto è perfettamente integrato nel romanzo, e con questo intrattiene rapporti di corrispondenza semantica, fino al punto da presentarsi anche, per certi versi, come una *mise en abyme* di esso.³⁵⁹ Dal punto di vista enunciativo, la storia è narrata da un personaggio che Lucio incontra nel bel mezzo delle sue avventure asinine, vale a dire una vecchia serva di quei briganti che hanno rapito Lucio dalla casa di Milone.

Luca Graverini, all'interno di un discorso sulle analogie che collegano il romanzo apuleiano alla poesia satirica, ha posto l'accento su due aspetti particolarmente vistosi, da un lato la tendenza all'*understatement* e all'autoironia, dall'altro un'operazione di screditamento del racconto.³⁶⁰ Ciò è valido per il romanzo *in toto* ma anche e soprattutto per il racconto di Amore e Psiche, una storia che sembra racchiudere un contenuto di pensiero profondo ma che è narrata da un personaggio screditato e ridotta in questo modo al rango di una *anilis fabula*.³⁶¹ Scrive Graverini:

Il racconto è screditato in ogni modo, mettendolo in bocca ad un narratore sprovvisto di qualsiasi autorità, facendolo giungere al lettore attraverso una catena di trasmissione inaffidabile, presentandolo come una «storiella da vecchie» raccontata al solo fine di consolare una fanciulla disperata, e qualificandolo implicitamente come una *fabula Milesia* (4,32,6).³⁶²

Esiste cioè una dialettica tra identificazione e distanziamento attraverso la quale l'autore si relaziona ai suoi personaggi narranti. Occorre a questo punto notare che l'operazione apuleiana, relativamente alla *fabula*

³⁵⁸ Cf. GCA 2004 p. 554.

³⁵⁹ Cf. Smith 1998.

³⁶⁰ Cf. Graverini 2007, pp. 136-137.

³⁶¹ Su ciò che comporta una "definizione" come *anilis fabula*, sono indispensabili le pagine di Graverini 2007, pp. 106-124.

³⁶² Graverini 2007, p. 134.

di Amore e Psiche, è massimamente ambigua: se l'autore da un lato scredita il racconto, come è stato giustamente argomentato da Graverini, dall'altro trova anche il modo, a mio avviso, di valorizzarlo in sé, quasi incastonandolo tra due momenti metalettici dalle conseguenze particolarmente significative.

Il primo accade invero a racconto da poco iniziato, quando Psiche, in ragione della sua straordinaria bellezza, non riesce a trovare marito, e come una *virgo vidua* non può far altro che rimanere a piangere in casa la sua solitudine:

Sic infortunatissimae filiae miserrimus pater, suspectatis caelestibus odiis et irae superum metuens, dei Milesii vetustissimum percontatur oraculum, et <a> tanto numine precibus et victimis ingratae virgini petit nuptias et maritum. Sed Apollo, quamquam Graecus et Ionicus, propter Milesiae conditorem sic Latina sorte respondit [...]³⁶³

L'ultima frase citata, come è stato notato,³⁶⁴ presenta una riflessione circa il tessuto linguistico del testo. Il responso dell'oracolo sarà infatti costituito da quattro distici elegiaci in latino, mentre l'oracolo di Apollo a Didima è un oracolo greco.

Occorre però notare che nell'universo della finzione la storia che il lettore si trova a leggere, la fabula di Amore e Psiche, è ambientata in Grecia e raccontata in greco da una vecchia greca a una fanciulla greca, e quindi riportata in seguito in latino da Lucio (cf. *Met.* 1.1.4-5.). Se l'autore non fosse intervenuto con questa battuta, la cosa sarebbe passata senza

³⁶³ *Met.* 4.32.5-6. «Allora l'assai infelice padre dell'assai sfortunata figlia, avendo sospettato un odio celeste e temendo l'ira divina, consulta l'antichissimo oracolo del dio di Mileto, e con preghiere e vittime chiede <a> un così grande nume nozze e marito per quella fanciulla tanto trascurata. Ma Apollo gli dà questo responso; e, benché Greco e Ionico, lo fa in latino per riguardo all'autore di questa milesia» (traduzione di Alessandro Fo).

³⁶⁴ Clarke 2001, pp. 106-107.

destare attenzione alcuna, dato che tutto il testo è in latino: nessun lettore si sarebbe detto che lì v'è qualcosa di strano in quanto l'oracolo riportato è in lingua latina anziché greca.

È stato notato che qui «the primary narrator intrudes into the subnarrative and includes an ironic reference to himself»,³⁶⁵ e le conseguenze di questa operazione non sono trascurabili. Ci troviamo infatti di fronte a un delitto di lesa rappresentazione: immaginare che Apollo abbia risposto direttamente in latino per fare un favore all'autore, significa togliere ogni diritto di coerenza al mondo della storia raccontata, poiché il personaggio greco che ha interrogato l'oracolo, il padre della fanciulla, non avrebbe potuto intendere alcunché di siffatta risposta in latino; si immagina cioè un personaggio della finzione (l'oracolo di Apollo) che invece di considerare come destinatario un altro personaggio che lo ha interpellato (il padre della fanciulla), ha parlato indirizzandosi all'autore extrafinzionale e trasgredendo quindi completamente la soglia della rappresentazione. Questa metalessi che agisce a livello dell'enunciato – nel mondo cioè della storia – si trova ad essere in qualche modo raddoppiata, in quanto essa opera altresì sul piano dell'enunciazione, a livello cioè delle istanze locutorie.

Dal momento che è la vecchia qui a parlare, e che Lucio sta soltanto riportando ciò che da lei udi dire (traducendolo, al più, in latino), la frase considerata trasgredisce anche la soglia dell'enunciazione, frantumando l'ordinamento gerarchico delle istanze locutorie. Alla vecchia è difatti messa in bocca un'espressione la cui possibilità eccede il suo orizzonte enunciativo. Tale metalessi si costituisce come un'infrazione dei confini della competenza elocutoria, ma non attiva qui un doppio indirizzo. A

³⁶⁵ GCA 2004, p. 84 *ad loc.*

differenza degli esempi precedenti,³⁶⁶ non v'è alcun elemento che si riverbera tra dentro e fuori e che quindi permette la costituzione di un ponte; soltanto, è attivato dalla narratrice il riferimento a un elemento esistente fuori del proprio universo diegetico. L'effetto di tale operazione è chiaramente quello di un denudamento del patto di finzione. Come nota Genette, l'implicito contratto finzionale consiste infatti nel negare il carattere fittizio della finzione.³⁶⁷ Dal punto di vista dello statuto finzionale, nel momento in cui la vecchia pronuncia una frase palesemente impossibile per la sua competenza elocutoria, è come se la narratrice avesse dichiarato se stessa fittizia: il sistema enunciativo va in cortocircuito e produce una dichiarazione paradossale, fondamentalmente assurda, del tipo «io non esisto», la cui performatività è e resta una contraddizione in termini.

La relazione tra diegesi e metadiegesi funziona come una relazione tra un livello preteso come reale e un sottolivello che può essere assunto come parimenti reale o come fittizio,³⁶⁸ altrimenti detto, la diegesi appare sempre come reale in rapporto alla sua metadiegesi. Affinché la storia di Amore e Psiche possa essere raccontata e ascoltata, il personaggio della vecchia *deve* esistere: esistendo la storia, reale o fittizia che la si consideri, *esiste come reale* l'istanza elocutoria che l'ha enunciata e, più latamente, il contesto nel quale essa è stata proferita. La frase della vecchia, nella sua paradossalità, inverte questo rapporto: da un lato in un certo senso rende la metadiegesi

³⁶⁶ Cf. il paragrafo *Strutturazione del fantastico*.

³⁶⁷ «Cette manière de “dénuder le procédé”, comme disaient les Formalistes russes, c'est-à-dire de dévoiler, fût-ce en passant, le caractère tout imaginaire et modifiable *ad libitum* de l'histoire racontée, égratigne donc au passage le contrat fictionnel, qui consiste précisément à nier le caractère fictionnel de la fiction. De ce contrat nul n'est dupe, sauf peut-être les lecteurs les plus jeunes ou les plus naïfs, mais le déchirer n'en constitue pas moins une transgression qui ne peut que mettre à mal la fameuse “suspension volontaire de l'incrédulité”, au profit d'une sorte de complicité en clin d'oeil dont la tradition remonte assez loin» (Genette 2004, p. 23).

³⁶⁸ Cf. Genette 2004, pp. 25-27.

indipendente dalla diegesi cui è legata, dall'altro pone la diegesi in dubbio, minando per un istante il suo statuto di realtà. Perché Apuleio fa questo?

Al nostro autore piace scherzare, e certamente la cosa gli è parsa una simpatica trovata. Ma c'è evidentemente di più. Come intuito da Mazzarino³⁶⁹ e ribadito da Moreschini,³⁷⁰ si tratta di una specie di σφραγίς, una firma, attraverso la quale l'autore accenna a se stesso nel momento in cui avvia questa gemma narrativa che si articolerà per uno spazio equivalente a circa due libri, e che costituisce innegabilmente qualcosa di singolare all'interno del romanzo.

La critica si è però divisa a proposito del riferimento contenuto in *Milesiae conditorem*.³⁷¹ Alcuni studiosi hanno pensato che fosse un riferimento a Cornelio Sisenna, il traduttore latino dei Μιλησιακά di Aristide, ma l'ipotesi sembra fortemente improbabile.³⁷² Normalmente si ritiene che Apuleio rimandi qui a se stesso, con una sorta di «autoriferimento scherzoso».³⁷³ Questa interpretazione è stata recentemente messa in dubbio dai commentatori del gruppo di Groningen, i quali scrivono:

³⁶⁹ Cf. Mazzarino 1950, pp. 66-67.

³⁷⁰ Cf. Moreschini 1990, p. 121.

³⁷¹ Su questo, cf. Moreschini 1990, pp. 120-121 con bibliografia. Personalmente ritengo che *Milesiae* faccia qui riferimento alla *fabula*, per un motivo contestuale e per uno grammaticale: il primo pertiene a ragioni di semplice prossimità, il secondo concerne il numero grammaticale: *Milesiae* sottintende il genitivo singolare *fabulae*, mentre il romanzo in quanto tale può certamente essere indicato, come ben argomenta Moreschini, da un'espressione analoga, ma questa a mio avviso sarebbe stata piuttosto al plurale: cf. *varias fabulas conseram* (*Met.* 1.1.1). Ad ogni modo l'autore del romanzo è l'autore della *fabula*, e tale questione non modifica la sostanza del passo. Più problematico e significativo invece è il riferimento contenuto in *conditorem*, che ora considereremo.

³⁷² «Una di quelle trovate che i lettori possono comprendere solamente se hanno sotto gli occhi l'articolo del filologo che glielo spiega» (Moreschini 1990, p. 121). L'ipotesi era di Reitzenstein 1912, p. 55.

³⁷³ Moreschini 1990, p. 121, cui rimando per i dettagli bibliografici.

We are not justified in identifying the *Milesiae conditorem* as Apuleius of Madauros: The reference is rather to the narrating I of the novel, the *ego* of the opening sentence: *At ego tibi sermohe isto Milesio uarias fabulas conseram* 1,1 (1,1-2). This *ego* has identified himself in the opening chapter as someone born in Greece who migrated to Rome, where he has learned Latin. It is this *ego* who tells his adventures.³⁷⁴

Devo dire di non condividere questa posizione. Benché dal punto di vista narratologico sia esatto dire che la voce narrante non coincide con la persona dell'autore, bisogna tuttavia non perdere di vista che cosa un "narratore" sia, e quale concetto si agiti con l'impiego di tale parola. Intendo dire che è sul suo statuto ontologico che qui diventa indispensabile interrogarsi. Che cos'è il narratore? Niente, se non una istanza dicente ascrivibile a un (più o meno specificato) personaggio fittizio, nel nostro caso Lucio. A prescindere dal fatto che la nostra lettura del prologo delle *Metamorfosi* è radicalmente diversa da quanto enunciato dai commentatori di Groningen,³⁷⁵ colui che è nato in Grecia e migrato a Roma, e che racconta in latino le sue avventure, è un personaggio fittizio che fa parte dell'universo della finzione quale il romanzo lo ha istituito. Se l'autore incrina il patto di finzione svelando l'illusione narrativa, tale operazione è pesante e non leggera, e come tale deve rispondere a un disegno preciso;³⁷⁶ voglio dire che se l'autore frantuma anche solo per un istante i confini del mondo fittizio, è perché c'è un fuori che egli sente la *necessità* di portare dentro. Non bisogna dimenticare a questo punto quale sia la posizione di Lucio, dove egli si situi, quale il suo peso ontologico, quale la sua autonomia. Romperebbe Apuleio la coerenza dell'universo fittizio che ha costituito soltanto per dare adito a *un'altra finzione*? Toglierebbe la

³⁷⁴ GCA 2004, p. 85 *ad loc.*

³⁷⁵ Sul problema del prologo, nel quale a mio avviso è presente una duplice istanza, si veda il capitolo intitolato *Prologolalia* nel prosieguito di questa tesi.

³⁷⁶ Mi rifiuto di considerare Apuleio alla stregua di uno scrittore postmoderno che gioca con queste cose per il solo gusto di giocare con queste cose.

paternità della storia al personaggio fittizio dell'*anicula* per ascriverla a un altro personaggio fittizio? E a che pro? Quale sarebbe il fuori che passa dentro? Quale significato si celerebbe dietro tale procedimento, se non quello di un vuoto *divertissement*?

Insomma, che ci troviamo di fronte a un autoriferimento dell'autore mi pare difficilmente contestabile.³⁷⁷ Una firma dunque, come notato da Moreschini. Ma una firma che non è solo una firma: richiamandone il carattere fittizio, evocando un *conditor*, è come se Apuleio avesse espropriato il detto da quelle contingenze³⁷⁸ che a livello della storia, nell'universo cioè della finzione, sembravano averlo originato e perciò stesso motivato; è come se il detto, così espropriato, fosse lasciato a se stesso, destinato a sussistere autonomamente, ponendo così il problema della sua *com-posizione*, del suo essere (in sé e in rapporto al resto) e del suo significato – della ragione, cioè, del suo essere come esso è.³⁷⁹

Il secondo momento metalettico che intendiamo considerare si situa alla fine della *fabula*, o meglio, subito dopo di essa. Appena terminato il racconto, leggiamo:

³⁷⁷ Si noti inoltre che laddove Apuleio rompe l'illusione narrativa in maniera altrettanto esplicita, cioè con il famoso *Madaurenses* di *Met.* 11.27.9, il personaggio-narratore Lucio ne risulta parimenti spodestato. Di questo luogo apuleiano discuteremo diffusamente nel capitolo *Una presenza (s)gradita*.

³⁷⁸ Di storiella narrata da una vecchia ubriacona per distrarre e consolare una fanciulla rapita.

³⁷⁹ Mi sembra che il risultato di questa analisi converga con quanto sostenuto da Graverini 2007, laddove egli, dopo aver studiato l'espressione *anilis fabula*, conclude che «L'uso apuleiano dell'espressione *anilis fabula* va quindi collocato, più che nel contesto della polemica letteraria e filosofica, in quello dei brani analoghi di Orazio, Fedro, Marziano Capella e Fulgenzio, che dei termini tipici di quella polemica facevano un uso decisamente auto-ironico (traendo probabilmente lo spunto, almeno nel caso di Orazio, anche da Platone). In questo tipo di testi, l'espressione assume chiaramente un senso duplice e ambiguo: l'autore ha un qualche messaggio da comunicare, ma lo fa in modo indiretto e nascosto, narrando una storia gradevole e lasciando al lettore volenteroso il compito di estrarne, se vuole, un significato» (Graverini 2007, p. 124).

Sic captivae puellae delira et temulenta illa narrabat anicula. Sed astans ego non procul dolebam mehercules quod pugillares et stilum non habebam qui tam bellam fabellam praenotarem.³⁸⁰

La frase di Lucio appena citata è una frase di transizione, sita ai confini tra metadiegesi e diegesi, la quale ha il compito di realizzare il passaggio dell'istanza enunciativa dall'*anicula* al narratore principale. Terminata la metadiegesi dell'*anicula*, Lucio recupera a un tempo e la propria voce narrante e la responsabilità del detto, ma lo fa attraverso una frase che, dal punto di vista metalettico, si presenta come doppiamente paradossale. La sua qualità metalettica è qui attivata proprio dalla suddetta transitorietà, dalla sua posizione liminale tra diegesi e metadiegesi. Nel momento in cui la metadiegesi è stata data, ed è ormai un fatto *compiuto* (il lettore ha appena terminato di leggerla), ecco che il narratore, nel suo universo diegetico e coerentemente con esso, recrimina sull'impossibilità di dare a tale metadiegesi una fissazione, la possibilità cioè di sussistenza, di sopravvivere alla contingenza del suo specifico contesto enunciativo. Tale recriminazione è coerente all'interno dell'universo diegetico nel suo contenuto, ma non nella sua motivazione. Attribuire l'impossibilità della fissazione alla mancanza di stilo e tavolette rappresenta un assurdo, se soltanto si pensa all'eventualità di tali strumenti nelle *mani* di un asino.³⁸¹ Potremmo però pensare che qui Lucio è talmente rapito dalla storia raccontata che persino dimentica di essere un asino, e se si rammarica per l'impossibilità di fissare quanto ha udito, ne attribuisce la ragione alla

³⁸⁰ *Met.* 6.25.1. «Questo narrava alla fanciulla prigioniera quella vecchietta farneticante e avvinazzata; e io, che me ne stavo lì non lontano, mi rammaricavo (Erocole!) di non avere stilo e tavolette per appuntarmi una così bella fiabella» (traduzione di Alessandro Fo).

³⁸¹ L'assurdità è rilevata dai commentatori di Groningen: «how an ass would have handled the writing materials is not discussed: the author, as often, is amusing himself (and his readers) at his narrator's expense» (*GCA* 1981, p. 25 *ad loc.*).

manca degli strumenti scrittori. Tale recriminazione è, ripeto, coerente – se non nella motivazione, almeno nel contenuto – all’interno della finzione, ma risulta totalmente paradossale all’infuori di essa, nel mondo cioè del lettore, il quale ha appena trovato *inscritta* la «bella fiabella» nel libro che ha in mano. La qualità metalettica di tale espressione sta tutta nell’attivazione di questo doppio indirizzo, uno dentro e uno fuori della finzione; e il fatto che l’indirizzo fuori della finzione si trovi attivato, dipende dalla liminalità della detta frase tra diegesi principale e metadiegesi dell’*anicula* poiché è tale liminalità – o, se si vuole, il fatto che la storia di Amore e Psiche sia *appena* stata detta – a far sì che la riappropriazione del detto da parte di Lucio divenga paradossale. Nel momento in cui Lucio rifà propria l’istanza enunciativa, questa gli sfugge, gli è *appena* sfuggita, facendo sì che egli, al tempo stesso, è e non è autore di una *fabula* la quale si è in qualche modo espropriata dalla sua istanza dicente, da ambo le sue istanze dicenti, l’*anicula* da un lato (a un certo livello diegetico) e Lucio dall’altro (a un altro, superiore, livello diegetico): l’*anicula* attraverso il cortocircuito che introduce il responso pitico e di cui abbiamo sopra discusso, e Lucio attraverso tale enunciazione la cui paradossalità si fa manifesta *per metalepsin*. *Nec me praeterit huius quoque dicti auctor adulterinus*, potremmo dire noi, adulterando la battuta di Venere in 6.13.3, di questa duplice finezza testuale con cui l’autore ha adulterato le istanze enunciative al fine di espropriare il detto, sottrarlo alla loro responsabilità, alla contingenza cioè della finzione, per farlo sussistere in sé quale *textum* offerto alla meticolosa ricerca del suo valore e del suo significato.

Verso il significato

Questione centrale per l'interpretazione del romanzo e per il significato delle Metamorfosi è l'esegesi e il ruolo dell'ultimo libro. Recentemente questo è stato letto da Harrison come una sorta di satira della credulità religiosa, nonostante esso presenti un tono sostenuto e talvolta solenne.³⁸² Dettagli quali l'insistenza sull'alto costo delle iniziazioni e sulle difficoltà del personaggio a trovare il denaro necessario, suggeriscono secondo lo studioso che Lucio sia stato "ingannato" dalle religioni di Iside e Osiride al fine di sfruttare il suo patrimonio. Inoltre, per Harrison, il racconto fornisce più volte una (falsa) terminazione alla storia di Lucio, per cui ogni *climax* appare come quella finale soltanto temporaneamente, fino alla rivelazione di uno stadio successivo: questo dovrebbe indurre il lettore a pensare che Lucio non sia se non un credulone manipolato dalle sette di Iside e Osiride allo scopo di profittare economicamente quanto più possibile di lui grazie alla predisposizione del personaggio per l'autosuggestione.³⁸³ Questa tesi è confutata con buoni argomenti da Graverini, il quale ha mostrato come nel testo non vi siano appigli sufficienti per poterlo interpretare come una satira della credulità religiosa.³⁸⁴ A ciò vorrei aggiungere che, anche qualora si volesse sostenere che nell'ultimo libro Lucio, anziché effettuare scelte in modo autonomo, subisca piuttosto l'influsso altrui, questo non costituisce un elemento discriminante. Nel romanzo Lucio rimane sempre sotto l'influenza di

³⁸² Cf. Harrison 2000, pp. 238-252. Per l'ultimo libro si dispone ora dell'utilissimo commento del gruppo di Groningen, *GCA* 2015.

³⁸³ Lucio si comporterebbe come un «hyperdutiful and autosuggestive religious maniac, motivated by self-induced miraculous visions» (Harrison 2000, p. 246).

³⁸⁴ Cf. Graverini 2007, soprattutto le pp. 79-105.

modelli, che siano questi riconducibili a maghi o a sacerdoti o a divinità.³⁸⁵

La questione di fondo non è pertanto capire se Lucio sia più o meno influenzato, ma individuare a quali modelli egli si conforma. A questo proposito vale la pena notare che per un filosofo platonico l'esercizio del libero arbitrio non può che significare la fondamentale libertà dell'uomo di scegliersi i propri modelli. Nella prospettiva platonica l'uomo è *veramente* libero nel momento in cui, grazie al dominio dell'anima razionale sulle pulsioni più vili, si trova nella condizione di poter scegliere il modello migliore, quello che conduce al Bene. Dice ad esempio Socrate a Teodoro:

Παραδειγμάτων, ὦ φίλε, ἐν τῷ ὄντι ἐστώτων, τοῦ μὲν θείου
εὐδαιμονεστάτου, τοῦ δὲ ἀθέου ἀθλιωτάτου, οὐχ ὁρῶντες ὅτι οὕτως ἔχει,
ὑπὸ ἡλιθιότητός τε καὶ τῆς ἐσχάτης ἀνοίας λανθάνουσι τῷ μὲν ὁμοιούμενοι
διὰ τὰς ἀδίκους πράξεις, τῷ δὲ ἀνομοιούμενοι. οὗ δὴ τίνουσι δίκην ζῶντες
τὸν εἰκότα βίον ᾧ ὁμοιοῦνται [...].³⁸⁶

Per parlare nella maniera più semplice possibile, credo che questo ordine di problemi costituisca il cuore paideutico dell'opera. Harrison, in conseguenza della sua lettura del personaggio come uno sciocco credulone e dell'ultimo libro come una parodia satirica del culto isiaco, ritiene che la "patina platonica" presente nel testo non sia da interpretare in senso serio. L'etica platonica è a suo parere impiegata da un lato come mezzo per conferire unità al romanzo, grazie alla relazione che questa permette di

³⁸⁵ Il racconto di Aristomene lo incuriosisce e suggestiona (*Met.* 2.1.1-3); la sua avventura comincia perché cerca di imitare Pamfile. Persino la seduzione di Fotide non è se non una conseguenza del tentativo di "assimilarsi" a Pamfile, donna particolarmente incline, a detta di Birrena, ai piaceri sessuali (cf. *Met.* 2.5 e 2.6 per questa lettura).

³⁸⁶ Plat. *Theaet.* 176e-177a. «Ci sono, mio caro, due modelli nella realtà, l'uno divino e massimamente felice, l'altro non divino e assolutamente infelice. Non vedendo che le cose stanno in questi termini, per stoltezza e assoluta ignoranza, sfugge loro [*sc.* agli uomini] che per mezzo di comportamenti ingiusti si assimilano all'uno e si allontanano dall'altro. Di questo atteggiamento perciò pagano la pena, vivendo un tipo di vita simile a quello al quale si assimilano» (traduzione di Franco Ferrari 2011).

stabilire tra il mondo vero e virtuoso del culto isiaco e quello falso e vizioso dell'esistenza profana,³⁸⁷ dall'altro quale puro intrattenimento letterario e sfoggio di cultura.³⁸⁸ In sostanza, per lo studioso, pur essendo presente un largo impiego di elementi che rimandano all'etica platonica, la storia di Lucio non dovrebbe essere letta come una favola morale di stampo platonico e obiettivo didattico, ma come un raffinato intrattenimento letterario.³⁸⁹

In modo più equilibrato Graverini preferisce parlare di due differenti livelli di lettura, uno relativo a una fruizione edonistica e leggera del testo, l'altro maggiormente attento all'emergere di significati di tipo morale, filosofico o religioso.³⁹⁰ Giustamente lo studioso italiano sottolinea che questo secondo livello di lettura non può essere esteso a tutto il romanzo, ma soltanto a quelle sezioni che paiono «in certo modo sollecitare una lettura 'tra le righe'», perché «vi sono in esso molte parti che non sembrano contribuire affatto alla costruzione di un significato simbolico, e che senz'altro lascerebbero insoddisfatto un lettore alla costante ricerca di insegnamenti filosofici o religiosi».³⁹¹ Per illustrare questa, diciamo così, dicotomia, egli in una nota menziona tra l'altro, come esempio di racconto certamente disponibile a letture impegnate, l'*anilis fabula* su Amore e Psiche, e come esempio contrario l'*aniculae sermo* di 9.16, per il quale non sembra possibile sostenere lo stesso.³⁹² Se è giusto affermare che

³⁸⁷ Harrison 2000, p. 258.

³⁸⁸ «Supposedly ideological echoes can thus be seen as elements of a particularly fashionable literary intertextuality, intended to display the virtuoso learning of the author to a discerning and bilingual elite readership, and matching in a Latin text the Platonic allusions of Greek sophistic contemporaries» (Harrison 2000, p. 255).

³⁸⁹ «The plot of the novel suggests that moral didacticism cannot be the author's goal» (Harrison 2000, p. 254).

³⁹⁰ Cf. Graverini 2007, pp. 132-133.

³⁹¹ Graverini 2007, p. 133.

³⁹² Cf. Graverini 2007, p. 134 n. 1.

quest'ultimo racconto *in sé* non lascia adito a profondità filosofico-religiose di lettura, tuttavia esso si trova inserito all'interno di una particolare articolazione narrativa capace di strutturare, in virtù di un dispositivo metalettico, una precisa direzione significativa in rapporto a quello che mi pare essere il contenuto paideutico delle *Metamorfosi*, il quale consiste a mio avviso nel rendere evidente – e nel renderlo evidente attraverso un'aderenza di fondo all'etica platonica, piuttosto che a mezzo di questa o quella allusione o analogia simbolica riferentesi all'opera del grande filosofo ateniese³⁹³ – nel rendere evidente come esistano dei modelli buoni e dei modelli cattivi, i primi conformi a ciò che Platone considera *reale* e i secondi inclinati al polo di una *doxa* sbagliata, e soprattutto come esista una correlazione diretta tra questi modelli e le differenti conseguenze che l'adozione degli uni o degli altri inevitabilmente comporta.

L'*aniculae sermo* di 9.16 si trova infatti inserito all'interno di un preciso ordinamento diegetico. Nel mezzo del racconto delle sue disavventure, dopo aver riferito delle vicende riguardanti Filebo e i “sacerdoti” della dea Siria, e del suo ennesimo passaggio di proprietà, questa volta nelle mani di un mugnaio che lo mette, senza troppi complimenti, a lavorare al mulino, Lucio si concede una piccola digressione nella quale esprime una certa riconoscenza alla sua *asinina facies* di un tempo, poiché questa gli ha permesso di sperimentarsi nelle più varie vicende, di ascoltare molte cose, e di diventare così, se non saggio come Ulisse, comunque ricco di conoscenze:

Nam et ipse gratas gratias asino meo memini, quod me suo celatum
tegmine variisque fortunis exercitatum, etsi minus prudentem, multiscium
reddidit.

³⁹³ Belle considerazioni sul rapporto tra Apuleio e il platonismo si possono leggere in Grilli 2000. Importante è Moreschini 1978.

Fabula denique bonam, prae ceteris suavem, compertam ad auris
vestras adferre decrevi, et en occipio.³⁹⁴

Se si interpreta *denique* nel suo senso pieno, appare evidente come il narratore introduca i successivi racconti di adulterio quale esempio e illustrazione del suo essere ormai *multiscius*.³⁹⁵ Nell'ultima edizione critica curata da Zimmerman, che noi adottiamo quale testo di riferimento, l'editore ha scelto di non stampare la lezione fornita dall'archetipo, il quale presenta *suave comptam*. La lezione *suavem compertam* stampata dall'ultimo editore critico, la si legge nell'Ambrosiano N 180.

Le ragioni per cui qui è stata ritenuta la lezione dell'Ambrosiano, paiono essere le seguenti: da un lato, la difficoltà dell'accusativo avverbiale *suave*;³⁹⁶ dall'altro un parallelo con l'incipit del racconto di Aristomene, in cui, oltre all'idea di esordio, appare il participio *compertus* (cf. *Met.* 1.5.1); infine sembra verosimile che abbia giocato anche un altro fattore, ovvero che la lezione *suavem compertam* permette di ridurre l'ambiguità sintattica della locuzione *prae ceteris*, come la punteggiatura stampata da Zimmerman rende evidente.³⁹⁷

Se è vero che l'avverbio *suave* non è altrimenti attestato con *comptus*, tale dizione non mi sembra tuttavia porre problema, se Apuleio stesso può scrivere «et ceterae quae dulce cantitant aves melleis modulis suave

³⁹⁴ *Met.* 9.13.5-9.14.1. «Così mi ritrovo a riconoscere io stesso la più grata gratitudine al mio asino, poiché, celandomi sotto le sue spoglie e sperimentandomi nelle più varie vicende mi rese, se pure non saggio come quel personaggio, per lo meno ricco di conoscenze. Così ho deciso di portarvi alle orecchie ordinata per bene una storia bella sopra tutte le altre, e vado a incominciare». Si faccia attenzione che la traduzione di Alessandro Fo testé riportata è stata condotta sul testo di Robertson, che differisce per l'ultima frase; su questo si veda la discussione che segue.

³⁹⁵ Così GCA 1995, p. 133 *ad loc.*

³⁹⁶ GCA 1995, p. 133 *ad loc.*: «this adverbial accusative is not attested with *comptus* except for the present instance».

³⁹⁷ Mantenendo il testo di F «it is still hard to decide whether *prae ceteris* should be taken with *bonam* (with noteworthy irony as a result), with *suaue comptam*, or both» (GCA 1995, p. 134 *ad loc.*).

resonantes adventum deae pronuntiant». ³⁹⁸ Come notato, *comptus* rappresenta altresì «a technical term of literary criticism», ³⁹⁹ ed è possibile che un altro ordine di considerazioni abbia spinto qui Zimmerman a preferire la lezione *compertam*: ciò che Lucio è sul punto di riferire sono appunto storie di cui è venuto, grazie alle sue grandi orecchie, a conoscenza, e cui egli ha persino partecipato in quanto testimone e infine in quanto attore (pestando la mano dell'amante nascosto, cf. 9.27.2); l'aggettivo o participio *comptus* sembra pertanto incongruo nella misura in cui pertiene alla sfera semantica dell'artificialmente ordito, all'ambito della finzione piuttosto che a quello del fattuale. La storia che è sul punto di narrare, Lucio non se l'è inventata, ma vi ha preso parte e l'ha vissuta.

Leggendo secondo F, o tutt'al più seguendo φ (che presenta *suavem* anziché *suave*), Van der Paardt scrive che Lucio introduce la storia del mugnaio e della moglie adultera come una storia «*bonam prae ceteris, suave<m>, comptam ad auris vestras*, qualifications which in no way correspond with the true situation as it happens». ⁴⁰⁰ Allo stesso modo i commentatori di Groningen notano che se si accompagna la locuzione *prae ceteris* a *bonam*, questo inevitabilmente comporta una significativa ironia, ⁴⁰¹ ironia certamente ai danni del narratore, perché non si vede in cosa tale *fabula* possa essere *bona prae ceteris*.

Assieme ai commentatori di Groningen ritengo che con *fabula* qui si debba intendere «the complete cluster» ⁴⁰² dei racconti di adulterio, cioè

³⁹⁸ *Met.* 6.6.3, «e tutti gli altri uccelli che van cantando dolcemente in soave concerto di modulazioni di miele annunciano il suo avvento» (traduzione di Alessandro Fo). Altri esempi di questo uso sono virgiliani e oraziani, cf. *GCA* 1995, pp. 133-134 *ad loc.* per questi dati.

³⁹⁹ *GCA* 1995, p. 134 *ad loc.*

⁴⁰⁰ Van der Paardt 1978, p. 78. La sua conclusione è, con Wright 1973, che il narratore sia inaffidabile (cf. la nota 19 di Van der Paardt nell'articolo citato).

⁴⁰¹ *GCA* 1995, p. 134 *ad loc.*

⁴⁰² *GCA* 1995, p. 133 *ad loc.*

Met. 9.14-31. A mio parere c'è un senso per cui questa *fabula* possa dirsi, senza troppa ironia, *bona prae ceteris*, e questo senso riguarda appunto la significazione che è in grado di emergere dalla sua particolare strutturazione narrativa.⁴⁰³

Prima di soffermarmi su di essa, vorrei notare che se si accetta la lezione di F, l'espressione è suscettibile di assumere una qualità metalettica – nel senso di una infrazione della soglia rappresentativa – a seconda della misura in cui il lettore ritiene la connotazione di artefazione presente nella parola *comptam*. A mio parere l'espressione riecheggia, più che l'esordio di Aristomene (1.5.1), il prologo stesso del romanzo, e può essere facilmente intesa come una dichiarazione di fittività, la quale proclama il carattere di artefazione del racconto che è per seguire. Ma ciò che segue, come già detto, non è presentato come una storiella che l'asino ha soltanto ascoltato o che si è di sana pianta inventato, bensì come un episodio della propria vita in cui è stato personalmente coinvolto. Ecco che qui Apuleio ha sovrapposto il piano della finzione, dichiarata come tale (almeno secondo una certa possibilità di lettura della frase in questione), a quello della realtà, vale a dire l'esperienza che Lucio pretende di avere vissuto, ed è come se in questo modo il narratore avesse dichiarato l'artefazione di tutto il reale – cioè del suo mondo, e quindi, in ultima analisi, anche di se stesso. Ammesso che tale operazione sia stata veramente pensata dall'autore (cosa della quale, in tutta onestà, non posso dirmi affatto sicuro), essa non è da intendersi in chiave esclusivamente ludica, come se questo non fosse che un argutissimo gioco che l'autore intavola con il lettore. La riduzione del piano della realtà a quello dell'invenzione, che in questo modo si assolutizza, concorre piuttosto ad accentuare la focalizzazione sui contenuti

⁴⁰³ Vale forse la pena notare che nella lingua arcaica *comptus* faceva riferimento alla struttura; cf. in particolare *Lucr.* 1.950, 3.259.

e sulle significazioni della composizione stessa. In altre parole: se non si tratta di vera vita ma di fabula *compta*, ecco che emerge inevitabilmente in primo piano la questione dello scopo di un tale *comere*, di un tale *condere*.

E l'ordito, qui, è del tutto particolare. Semplicissimo, il *plot* consiste in una matrona fedifraga che si apparecchia un adulterio con un giovanotto in assenza del marito, il quale però, rincasando all'improvviso, li sorprende (con concorso dell'asino). Tale *narratum* però include altri *narrata*, due metadiegesi "a specchio", una raccontata alla matrona da una vecchia ubriacona e complice delle sue tresche,⁴⁰⁴ l'altra riportata dal mugnaio alla moglie, sulle vicissitudini avute luogo quella sera a casa del suo amico tintore (9.24-25). Queste due metadiegesi sono affini dal punto di vista del contenuto, ma di segno opposto (l'una, quella della vecchia, promuove l'adulterio, l'altra no); la loro differenza risiede nel grado di conformità al reale, il quale si configura *per metalepsin*.

La metadiegesi del mugnaio – quella che riporta ciò che avvenne in casa del tintore, cioè un adulterio finito male – presenta uno statuto di realtà indubitabile, in quanto esso riposa sulla coerenza strutturale tra quanto narrato nella metadiegesi stessa e quanto accade fuori di essa: il marito è andato dal tintore per cena, ma è tornato anzitempo senza aver cenato, quindi affamato (9.26.3) e per di più sconvolto da ciò che là era accaduto (9.23.4); il racconto che egli fa motiva e rende ragione e del suo presto ritorno e del suo stato psico-fisico: la coerenza tra dentro e fuori conferisce attendibilità alla metadiegesi del mugnaio, attestandone la conformità al reale.

Diversamente ne va della metadiegesi della vecchia. Al suo avvio questa difatti si presenta come un racconto la cui rispondenza al reale è per

⁴⁰⁴ «Anus quaedam stupri sequestra et adulterorum internuntia» (*Met.* 9.15.4). È l'*aniculae sermo* di 9.16-21.

il momento, temporaneamente, sospesa: l'istanza enunciativa è una vecchia ubriacona e ciarlona,⁴⁰⁵ e che le cose siano effettivamente andate come ella racconta rimane dappprincipio indecidibile e strettamente legato al credito che si vuole attribuire a una narratrice presentata senza credito alcuno. Durante il suo racconto però emergono alcune espressioni che costituiscono un fenomeno molto sottile di metalessi enunciativa, e che è bene qui rilevare; in particolare, con locuzioni come «*pestilens avaritia*» (9.19.2) e «*execrando metallo*» (9.19.3) la narratrice stigmatizza l'avarizia e il denaro, i quali sono però il motore della vicenda di Mirmece e Filesitero, ciò che rende possibile quell'adulterio, che la vecchia comunque sta cercando di promuovere. Il suo discorso non è se non un tentativo di persuadere la matrona a commettere adulterio con Filesitero, amante a suo dire di gran lunga preferibile a quello attuale; tale giudizio morale non le si addice, e in qualche modo esula dalla sua competenza elocutoria. È come se qui il punto di vista della narratrice fosse stato soppiantato da quello di Apuleio: i confini dell'orizzonte elocutorio dell'istanza enunciativa sono stati scavalcati.⁴⁰⁶ Il fatto è che ci troviamo in un punto fondamentale del racconto, e se l'istanza narrativa perde qui qualcosa dal punto di vista della sua coerenza concettuale, è tuttavia importante che al lettore risulti il più chiaramente possibile come l'azione di Mirmece e di Arete, sedotti dal denaro, sia assolutamente, incondizionatamente riprovevole – tale

⁴⁰⁵ Cf. *Met.* 9.15.4-5 e 9.17.3, dove è definita «*sermocinatrix inmodica*»; cf. anche «*anacula garriente*» in 9.22.1.

⁴⁰⁶ James Wood avrebbe parlato qui di “parole d'autore”, cf. Wood 2008. I commentatori di Groningen hanno rilevato l'ironia di queste espressioni, e a proposito di *pestilens avaritia* scrivono «the fact that this emphatic condemnation comes from the anus – who is eager to show Philesitherus, the initiator of this 'evil', in the best possible light – is an example of the higher irony used by the narrator and the author behind him» (*GCA* 1995, p. 176 *ad loc.*), mentre per *execrando metallo* «as a go-between, the anus will undoubtedly get her share; so, coming from her, the denunciation of the gold has, again, an ironical effect» (p. 177 *ad loc.*).

chiarezza è necessaria affinché la *fabula* acquisisca valenza paideutica e sia effettivamente *bona prae ceteris*. A parte per queste sottili spie di incoerenza concettuale, il racconto sarà invece smascherato come non conforme al reale immediatamente al termine di esso e in ragione di quegli elementi che instaurano una corrispondenza tra il dentro e il fuori della metadiegesi: è dunque per metalessi che la metadiegesi della vecchia si rivelerà come fasulla, del tutto inattendibile. Essa ha presentato il “focoso” Filesitero come un giovane di grande coraggio, capace di gabbare l’altissima sorveglianza di un marito eccezionalmente protettivo, e tratteggiandolo come particolarmente audace, astuto e saldo nell’animo;⁴⁰⁷ ma non appena il racconto è finito, codesto *temerarius adulter* della vecchia non corrisponderà a quello extra-metadiegetico, che si rivelerà essere al contrario «*puer admodum et adhuc lubrico genarum splendore conspicuus, adhuc adulteros ipse delectans*», «in piena adolescenza e ragguardevole per lo splendore ancora liscio delle guance, lui stesso ancora delizia ai seduttori»,⁴⁰⁸ e per di più un *puer* che, all’arrivo del marito, diverrà esangue dalla paura.⁴⁰⁹

Attraverso questa strutturazione metalettica Apuleio ha manovrato lo statuto di realtà delle due metadiegesi in maniera tale da far emergere da esse, dal loro contrappunto, la significazione d’autore – o, se si vuole, la voce del testo, per come essa si articola differenziandosi dal punto di vista dei narratori (tanto i secondari, quanto il principale). La moglie del mugnaio, allettata dal discorso della vecchia, si è avventurata in

⁴⁰⁷ Cf. *Met.* 9.16.2-3. Filesitero è via via designato dalla vecchia come un *vigoratus iuvenis* (9.21.7), *non deterritus* (9.21.4), *confirmatus animi* (9.22.2), *amator strenuus* (9.20.1), che agisce *sagaciter* e *familiari constantia* (9.21.5).

⁴⁰⁸ *Met.* 9.22.6. Traduzione, ancora, di Alessandro Fo.

⁴⁰⁹ Cf. 9.23.2 e 9.27.3. Sull’inaffidabilità del racconto della vecchia si veda anche Mattiacci 1996, pp. 17-18.

un'esperienza per lei e per la sua famiglia rovinosa.⁴¹⁰ Forse questa *fabula* è *bona prae ceteris* perché da essa è facile estrarre un insegnamento: l'*aniculae sermo* su Arete e Filesitero rappresenta chiaramente un modello negativo che, se imitato,⁴¹¹ porta alla rovina.

Lucio afferma, al termine di questa *fabula*, «tunc unum larem varie dispergit venditionis incertae licentiosa Fortuna»,⁴¹² ma il lettore può facilmente domandarsi se ciò sia veramente dovuto a una fortuna sregolata e arbitraria,⁴¹³ o se in verità l'uomo, coi suoi comportamenti, non vi sia per qualcosa.

Qualcosa di analogo accade anche nel libro decimo. Sono qui riportati da Lucio due racconti di cui egli è venuto a conoscenza, il primo (10.2-12) riguarda il figlio del decurione che stava ospitando il soldato prepotente da poco divenuto suo padrone, e quindi più che di un racconto di cui l'asino è venuto a sapere si tratta di eventi cui è stato, in un modo o nell'altro, testimone; il secondo (10.23-28) è la storia della condannata a morte cui l'asino dovrà accoppiarsi pubblicamente, storia, questa, di cui egli è veramente venuto a conoscenza come una serie di vicende che gli è stata da altrui riferita. È stato notato da Maaïke Zimmerman come queste due storie abbiano «a foreshadowing function for the framing tale»,⁴¹⁴ poiché esse illustrano «how the actors, by stepping out of their parts as defined by a generic context or by deliberately refusing to play those parts, can drastically influence the course and the generic context of a story»,⁴¹⁵ e

⁴¹⁰ Cf. l'esiziale vendetta della donna dopo che il marito l'ha cacciata di casa (9.28-31).

⁴¹¹ Sull'invidia, e quindi il tentativo di emulazione, della moglie del mugnaio per la sua *condiscipula* Arete, cf. 9.22.1-2.

⁴¹² *Met.* 9.31.3. «Quel ch'era stato un solo Lare, allora, una fortuna capricciosa lo disperse di qua e di là in imprevedibile vendita» (traduzione di Alessandro Fo).

⁴¹³ Per la *iunctura* «licentiosa fortuna», che non conosce precedenti, cf. *GCA* 1995, p. 269 *ad loc.*

⁴¹⁴ *GCA* 2000, pp. 443-444.

⁴¹⁵ *GCA* 2000, p. 444.

questo è proprio quello che accadrà alla fine del libro decimo, quando l'asino si rifiuterà di adempiere il ruolo assegnatogli, ovvero l'accoppiamento a teatro, sotto gli occhi di tutti, con la condannata a morte, e si darà piuttosto alla fuga. A proposito del secondo racconto, Zimmerman scrive:

On the basis of the beginning of this story the reader can form a pattern of expectations about its intrigue and happy ending; however, the story turns into an accumulation of atrocious murders. Here, too, the new turn in the story is brought about by actors stepping out of roles determined by the convention of the genre. First the mother, in order to prevent the girl's brother from falling in love with his own sister (a frequent situation in comedy), of her own accord informs her son of the situation. The brother arranges everything most honourably, but this is not to *Fortuna*'s liking. In other words, *Fortuna* is going to take action not as the benevolent Τύχη, who according to the convention of comedy brings everything to a happy conclusion, but as the cruel, fickle power whose unfathomable actions have been frequently discussed by the narrator in the course of the *Met*. From this point *Rivalitas* exerts her destructive influence, turning the brother's wife into a murderess. A signet ring, the recognition token par excellence which 'puts the seal' on the happy ending in so many comedies, becomes a lethal weapon in the hands of this murderess.⁴¹⁶

Accanto a questa interessante lettura di racconti i cui personaggi si trovano nell'incapacità, se non nel chiaro rifiuto, di rimanere «within the limits of their parts, which are defined by generic conventions»,⁴¹⁷ vorremmo argomentare in favore dell'idea che qui vi sia inoltre una precisa direzione significativa capace di emergere dalla particolare struttura metalettica dei due racconti; una significazione che non sarà veicolata esplicitamente dal narratore ma che si produrrà al di là di esso, e per la quale il tramutarsi sopra descritto da Zimmerman della commedia in tragedia nel secondo racconto (come nel primo quello da tragedia in commedia) non è tanto o non è solo dovuto all'arbitrio della fortuna, come

⁴¹⁶ *GCA* 2000, p. 443.

⁴¹⁷ *GCA* 2000, p. 443.

il narratore sembra inferire, quanto dall'adozione da parte degli uomini di un preciso modello di comportamento.

La prima cosa da notare per questo rispetto è che Apuleio ha operato anche qui, e in maniera molto sottile, l'espropriazione dei due racconti dalla loro istanza enunciativa.

Lucio, nell'introdurre il primo dei racconti, cioè un episodio che si svolse nella casa in cui era finito, così si esprime:

Post dies plusculos ibidem dissignatum scelestum ac nefarium facinus memini, sed ut vos etiam legatis, ad librum profero.⁴¹⁸

A ciò dobbiamo aggiungere altre due dichiarazioni del narratore, che converrà considerare congiuntamente:

Iam ergo, lector optime, scito te tragoediam, non fabulam legere et a socco ad cothurnum ascendere.⁴¹⁹

Haec ad istum modum gesta compluribus mutuo sermocinantibus cognovi. Quibus autem verbis accusator urserit, quibus rebus diluerit reus ac prorsus orationes altercationesque neque ipse absens apud praeseptum scire, neque ad vos quae ignoravi possum enuntiare, sed quae plane comperi ad istas litteras proferam.⁴²⁰

Il procedimento di espropriazione si realizza qui in maniera molto sottile tramite delle enunciazioni superficialmente piane ma profondamente

⁴¹⁸ *Met.* 10.2.1. «Qualche giorno dopo, ricordo, venne perpetrato proprio lì uno scellerato e delittuoso misfatto. Ma per farlo leggere anche a voi, lo metto qui nel libro» (traduzione di Alessandro Fo).

⁴¹⁹ *Met.* 10.2.4. «E dunque già, mio eccellente lettore, sappi che non vai a leggere una novella, ma una tragedia, e stai per salire dal sandalo al coturno» (traduzione di Alessandro Fo).

⁴²⁰ *Met.* 10.7.3-4. «Che queste cose siano andate così l'ho appreso da varie persone che ne conversavano fra loro. Ma quanto alle parole con cui l'accusatore attaccò l'accusato, e alle argomentazioni con cui questi confutò, nonché tutte le arringhe e il dibattito... né di per me, assente nella mia stalla, le potrei sapere, né potrei (rimastone all'oscuro) narrarle a voi. Ma ciò che sono riuscito ad appurare, lo tirerò fuori qui in questo scritto» (traduzione di Alessandro Fo).

paradossali, le quali innescano una “eccedenza” dalla competenza elocutoria di Lucio, per cui il narratore, senza neanche saperlo, arriva, se così posso dire, a sabotare se stesso. È stato giustamente notato che «the metanarrative phrase in our passage is noteworthy in that it emphasizes the written character of the narrative (*ut uos ... legatis; ad librum; lector optime*): other introductions to embedded tales in the *Met.* do not have this emphasis»,⁴²¹ e quello che qui vorremmo fare è considerare anche e soprattutto le conseguenze narrative di ciò.

Secondo Zimmerman «the surprising phrase *ad librum*, where one would have expected *ad uos*, accentuates what is written, the book, as the medium. In this way, the concrete author (see Introd. 3.1) addresses his public and asks its attention for his literary creation».⁴²² Per questa terminologia, la studiosa specifica nel saggio introduttivo quanto segue:

The concrete author, the actual creator of the literary work, addresses a literary message to the concrete reader, the ‘recipient’. Concrete author and concrete reader are historical and biographical persons, who are not part of the literary work but lead an autonomous life in the real world. Whereas the concrete author Apuleius was one person, fixed at the historical moment of his literary creation the *Metamorphoses*, the concrete readers of the work vary in the course of time.⁴²³

Quindi l’idea della studiosa è che, tramite questa dichiarazione di Lucio, Apuleio si sia rivolto al lettore per richiamare la sua attenzione sulla creazione letteraria. Apuleio quindi comparirebbe senza comparire, dietro di Lucio, alle sue spalle. Questo, vorrei aggiungere, è percepibile in quanto la coerenza enunciativa dell’istanza locutoria si solca, si apre a ciò che la eccede. Dico che il narratore qui sabota se stesso essenzialmente per tre

⁴²¹ *GCA* 2000, p. 59.

⁴²² *GCA* 2000, p. 61 *ad loc.*

⁴²³ *GCA* 2000, p. 28.

ragioni, ovvero perché egli punta il dito sulla sua impossibilità di dire ciò che dice per come lo dice; presenta la cosa come comunque, invero, non è; dichiara la *letteralità* della propria esperienza vissuta.

Non mi sembra sia stata notata finora la paradossalità profonda dell'espressione «*facinus memini, sed ut vos etiam legatis, ad librum profero*», che è tutta contenuta nell'uso pregnante della parola *etiam*, tale da produrre metalessi. L'episodio che sta per seguire e che il narratore riporta, è nella finzione, come già detto, un *facinus*⁴²⁴ cui Lucio fu testimone diretto, cioè una vicenda che fa parte della sua esperienza di vita, e che egli dichiara di dare a leggere *anche* a voi, ai suoi lettori. Egli ha così dichiarato che ciò che presenta come propria esperienza di vita è qualcosa *che egli stesso ha letto*, producendo una collisione tra la vita e lo scritto, la dimensione della finzione e quella della realtà. Ciò non è senza senso, né un gioco gratuito, se soltanto si pensa che quel che segue altro non è se non un'abilissima riscrittura del mito di Fedra e Ippolito.⁴²⁵ Anche secondo questo rispetto, nella frase di 10.2.4, il narratore presenta la cosa come invero non è, in quanto annuncia una tragedia che poi non si rivelerà tale, concludendosi la vicenda, almeno da un certo punto di vista, lietamente, per cui il racconto appare come una sorta di *Ippolito* con *happy ending*.

Infine, non possiamo non rilevare un fenomeno piuttosto eclatante di *affabulazione*, che si origina dal contrasto tra quanto dichiarato in 10.7.4 e la narrazione per come essa si sviluppa. La frase citata mostra, come è stato

⁴²⁴ «Differently from other inner tales, the narrator announces this inner tale not as a fabula but as a facinus» (*GCA* 2000, p. 60).

⁴²⁵ Su questo cf. Fiorencis-Gianotti 1990, e *GCA* 2000, pp. 417-431. Così Zimmerman: «Soon it will become clear to the reader that this tale is a version of the Phaedra-Hippolytus tragedy, in which the leading parts are played not by mythical figures, but by the inhabitants of a small country town. The narrator offers this story as an event which took place in the town where he was stabled at the *decurio*'s and which, as an ear-witness, he can guarantee as 'true'» (*GCA* 2000, p. 59).

notato, uno scrupolo storiografico di attendibilità,⁴²⁶ per cui il narratore dice che, non potendo sapere ciò che non ha sentito, affiderà allo scritto soltanto quello che ha potuto appurare con sicurezza («sed quae plane comperi»). Ancora una volta, il racconto non collima con tale proposito: esso presenterà i sentimenti e i pensieri più intimi dei personaggi, o discorsi diretti che mai l'asino avrebbe potuto conoscere *come tali*.⁴²⁷ La pertinenza del racconto in quanto vicenda realmente accaduta e *registrata* dal narratore si trova pertanto sabotata dall'autore in maniera estremamente sottile, e l'obiettivo è forse quello di sottrarre alla sfera del personaggio Lucio, alla sua finitezza cognitiva, e alle contingenze della finzione, un racconto il cui significato e la cui ragione di presenza nel testo dovranno articolarsi su un piano differente e più vasto.

Quanto al secondo racconto qui in considerazione (10.23-28), questo è presentato dal narratore come una *fabula* di cui è venuto a conoscenza, riguardo alla condanna della donna con cui si sarebbe dovuto accoppiare.⁴²⁸ Egli si pone pertanto come autore del detto, della *lexis*, cioè del tessuto linguistico della *fabula* presente nel libro, ma non come creatore del suo contenuto: questo invero non gli appartiene, è una cosa di cui è soltanto venuto a conoscenza, è *la storia di un altro*. Le ragioni del racconto di essere come esso è si trovano pertanto espropriate dalla volontà dell'istanza

⁴²⁶ Cf. Graverini 1997, pp. 266-268, che individua per questo un riferimento generale alla prassi storiografica, e in particolare a Tucidide.

⁴²⁷ Ad esempio, in 10.3.4-5 ci sono dettagli gestuali e *verba* in discorso diretto che mai Lucio avrebbe potuto conoscere, essendo quello un segreto congresso tra matrigna e figliastro; o in 10.4.6 e 10.5.1 ciò che fanno e si dicono la donna e lo schiavo, visto che lo schiavo non parlerà sotto tortura (cf. 10.10.4), non possono essere cose note. Il caso più evidente di affabulazione è il discorso diretto che l'anziano senatore fa alla corte in 10.8-9 e in 10.11. Così Graverini 1997, p. 268: «Il 'cliché' tuttavia è chiaramente volto al ridicolo: chi parla in prima persona non è l'austero *rerum scriptor*, ma l'asino legato *ad praeseptum*. Il seguito della narrazione, del resto, appare chiaramente elaborato in modo da tenere avvinto il lettore esasperando la 'suspense', anche a scapito della verosimiglianza».

⁴²⁸ «Eius poena talem cognoveram fabulam» (*Met.* 10.23.2).

dicente: dal punto di vista della “volontà di dire” propria al narratore, egli riferisce tale *fabula* soltanto per motivare il suo stato d’animo nel corso degli eventi, che sarà infatti descritto in 10.29.1: piuttosto la morte che l’unione carnale, e la contaminazione, con una donna simile.

Il narratore ha presentato entrambi i racconti come il resoconto di ciò che è riuscito ad appurare,⁴²⁹ espropriando da sé le ragioni del loro essere costituiti come essi sono. Egli cioè li propone come *resoconto della realtà*, come avvenimenti autonomi dal suo creare o pensare. Ma il fatto di riportarli, le ragioni della loro presenza nel testo, si celano nell’implicito, rimangono nel non detto.⁴³⁰ «Sed ut vos etiam legatis, ad librum profero», ma perché, perché dovremmo leggerli anche noi?

I due racconti sono indipendenti tra loro e anche, nel senso che si è indicato, dal narratore stesso; ed è sulla base di tale “espropriazione” del racconto dall’istanza narrativa di Lucio che noi ci autorizziamo a considerare i due *narrata* come delle vere e proprie metadiegesi. Appartenendo entrambi e indipendentemente alla dimensione del reale, la loro rispondenza *rimonta alla strutturazione del reale stesso*. I due *narrata* infatti contengono elementi che si corrispondono: due mogli prese da follia fino a divenire perfide ed efferate; l’impiego di uno schiavo a loro fedele ma immeritevole agli occhi della vera *Fides*; il loro ricorrere, in ambo i casi, all’ausilio di un medico.⁴³¹ La metalessi, intesa come condivisione di elementi tra dentro e fuori, qui operante come rispecchiamento tra le due metadiegesi di elementi interni a ciascuna di esse, si trova ad essere il principale dispositivo per la costituzione del significato. Tale

⁴²⁹ «Sed quae plane comperi, ad istas litteras profero» (10.7.4); «eius poena talem cognoveram fabulam» (10.23.2).

⁴³⁰ Questo è valido anche per il secondo: se è vero che esso motiva lo stato d’animo di Lucio circa l’unione con siffatta donna, è anche vero che un cenno, due righe, sarebbero bastate a tale scopo.

⁴³¹ Per un elenco delle similarità tra le due storie, cf. *GCA* 2000, pp. 441-442.

rispecchiamento non risulta motivato da un interesse personale di Lucio, i due racconti non si corrispondono nella finzione per sua scelta; al contrario, tale rispondenza oltrepassa i confini dell'istanza dicente per presentarsi come inscritta nel, e originata dal, reale stesso. In questo modo la direzione semantica che emerge dal libro decimo non è tanto veicolata esplicitamente dal narratore quanto emerge dal contrappunto, attivato per metalessi, dei due racconti. Le conclusioni personali del narratore – cioè il fatto che i due opposti esiti delle due metadiegesi, l'uno propizio e l'altro rovinoso, siano dovuti all'alternò e cieco volere della Fortuna⁴³² – si trovano pertanto ad essere scavalcate da una significazione che avviene, la quale eccede le singolari competenze cognitive del personaggio e si presenta come conseguenza della strutturazione del reale stesso, aperta e offerta alla *lettura*, ovvero alla possibilità, per il lettore, di coglierla. Diversamente da quanto dichiarato da Lucio, nel lettore accorto sorge infatti l'idea che il differente esito delle due storie sia anche e soprattutto dovuto al differente comportamento dei due medici, l'uno conforme al Bene e al significato stesso della sua professione, l'altro totalmente contrario ad esso. Nel primo racconto, quella che ha tutte le premesse per divenire la più terrificante delle tragedie si concluderà invero con un lieto fine, e ciò grazie alla rettitudine e allo scrupolo religioso di un buon medico, che non ha ritenuto conforme ai principi della sua professione fornire i mezzi per procurare la morte.⁴³³ L'uomo difatti, anziché un veleno, ha venduto allo schiavo della donna un potente sonnifero. Alla fine il ragazzo che lo aveva bevuto si sveglia dal sonno, le malefatte della moglie sono scoperte, e il giovane accusato ingiustamente è scagionato. Il marito ritrova i due figli che credeva di avere perduto, la donna è condannata all'esilio, il buon medico

⁴³² Cf. 10.24.1-2.

⁴³³ Cf. 10.11.2, «nec exitio, sed salutis hominum medicinam quaesitam esse didicissem».

ricompensato. «Et illius quidem senis famosa atque fabulosa fortuna providentiae divinae condignum accepit exitum», commenta in conclusione il narratore.⁴³⁴ La vicenda si è terminata con un risultato accetto alla divina provvidenza: ciò significa che essa si è conclusa in tal modo non per caso, per capriccio della sorte o della volontà divina; ma che la provvidenza divina ha già una certa direzione – quella del bene – e che proprio a questa la vicenda si è conformata, in virtù della buona applicazione delle leggi e soprattutto del comportamento corretto e zelante del buon medico, che ha ben servito lo spirito della sua professione.⁴³⁵

Invece la voce narrante di Lucio introduce il secondo racconto, quello della catastrofica rivalità di una moglie per la sorella del marito, affermando che la crudele Rivalità si scagliò contro la casa del giovane sposo su istigazione del volere maligno della Fortuna: «Sed haec bene atque optime pleneque cum sanctimonia disposita feralem Fortunae nutum latere non potuerunt, cuius instinctu domum iuvenis protinus se direxit saeva Rivalitas».⁴³⁶ Questo modo di esprimersi sembra suggerire che la vicenda fosse inevitabile, e il tutto accaduto per volere della Fortuna, in modo irrelato al comportamento umano. Eppure dal racconto emerge l'empietà di questa *uxor* «libidinosae furiae stimulis efferata»,⁴³⁷ dove certo *libidinosae* è parola chiave e d'autore; la strage di due famiglie, quella propria e quella del medico, sarà dovuta da un lato alla sua scelleratezza,

⁴³⁴ *Met.* 10.12.5. «E quanto poi a quel vecchio, la sua famosa e favolosa fortuna ebbe un trapasso in tutto degno della divina provvidenza» (traduzione di Alessandro Fo).

⁴³⁵ Cf. anche 10.8.4, dove il medico dice: «ipse non possum calcata numinum religione conscientiam meam fallens perperam pronuntiare». Che la provvidenza divina abbia una precisa direzione, quella del bene, è conforme al platonismo *profondo* di Apuleio.

⁴³⁶ *Met.* 10.24.1. «Ma tutte queste cose disposte in modo tanto bello e buono e sacrosanto non riuscirono a restare nascoste al ferale cipiglio della Fortuna: su istigazione della quale, puntò dritta alla casa del giovane la feroce Rivalità» (trad. di A. Fo).

⁴³⁷ Cf. 10.24.5.

dall'altro al comportamento scorretto e avido del medico e di sua moglie, che hanno entrambi agito male, che sono stati complici di un omicidio e ne hanno ricevuto in cambio la morte. La disgrazia accaduta è dovuta al caso, al volere ferale della Fortuna che ha fatto impazzire la donna oppure vi è anche una responsabilità a livello dei comportamenti umani? Questo è il problema che il racconto solleva se letto in contrappunto al precedente, e in rapporto al quale Lucio con la sua esplicita voce narrante e Apuleio attraverso la strutturazione metalettica del materiale narrativo, nell'antitetica corrispondenza dei medici delle due metadiegesi, suggeriscono due risposte diverse. È insomma dal confronto tra i due modelli di medico rappresentati nel libro decimo che emerge la direzione significativa, la voce del testo – ovvero l'investimento, nella Fortuna, di un contenuto provvidenziale positivo, qualora l'uomo imbocchi la giusta via, quella della *pietas* e della giustizia.⁴³⁸

Si è visto nella prima parte di questo paragrafo come la moglie del mugnaio del libro nono, aderendo a un modello sbagliato, ha prodotto e ottenuto un disastro, la dispersione del *lar*. Il narratore afferma che ciò è accaduto a causa di una sorte capricciosa («licentiosa Fortuna», 9.31.3), eppure Apuleio è riuscito a far sorgere nel lettore il dubbio che ciò sia dovuto a dei comportamenti sbagliati, basati su modelli sbagliati. Vale a dire che Apuleio gioca anche all'ombra del narratore, e dissociandosi da lui ha qui suggerito in modo implicito qualcosa d'altro. In questo senso, talvolta il personaggio di Lucio non è molto più di una maschera o di un fantoccio; e il fatto che egli sembri non capire la lezione non significa che questa non esista, ma soltanto che in certi momenti egli funziona piuttosto

⁴³⁸ Quanto questo tema fosse caro al nostro autore, o per meglio dire come esso fosse al centro delle sue preoccupazioni, risulta chiaro dalla lettura dell'opuscolo filosofico *De Deo Socratis*. Cf. in particolare *DDS* III,125-126 e XXII,170-XXIII,175.

come una marionetta a teatro. Se è vero che Lucio non sembra progredire in consapevolezza, almeno non definitivamente,⁴³⁹ tuttavia il suo viaggio di espiatione fa esperire al lettore certe situazioni capaci di fargli sorgere dubbi, problematiche e reazioni. La questione del significato delle *Metamorfosi* non dovrebbe quindi essere centralizzata sul solo personaggio di Lucio. Al di là di quella che possa essere l'interpretazione del difficile ultimo libro,⁴⁴⁰ credo che identificare un percorso formativo di progresso della coscienza, di viaggio verso la consapevolezza con la figura di Lucio costituisca, non dico un errore, ma una limitatezza ermeneutica. Perché il vero percorso paideutico nel libro è vissuto dal lettore: i vari racconti, episodi, avvenimenti che costituiscono il romanzo possono sì spesso e facilmente celare un insegnamento, ma sono sempre orientati sull'esperienza di fruizione del lettore, che non è detto sempre coincida con quella di Lucio; e Lucio al tempo stesso è *e non è* un personaggio come gli altri, che spesso Apuleio tiene in piedi allo scopo di provocare certe risposte nel lettore. Le *Metamorfosi* ci appaiono come uno spettacolo lunghissimo, una rappresentazione ininterrotta, e il compito che Apuleio sembra essersi dato è quello di veicolare da dietro “le quinte” la risposta dello spettatore-lettore, al fine di accompagnarlo verso la formazione di una certa consapevolezza o conoscenza; intendendo far ciò l'autore ha investito la modalità comica e disimpegnata del romanzo di un contenuto formativo in senso lato: il suo romanzo è un *monstrum* spettacolare, una macchina formidabile di *divertissement* che al tempo stesso agisce sul lettore, lo stimola continuamente, lo costringe a “patire” l'esperienza del testo, ad ascoltare la sua voce.

⁴³⁹ Cf. Nicolini 2005, pp. 20-21.

⁴⁴⁰ Si dispone ora del prezioso commento di Groningen all'undicesimo libro; sulle sue interpretazioni cf. *GCA* 2015, pp. 4-8.

UNA PRESENZA (S)GRADITA

Nel testo apuleiano il fenomeno metalettico più spettacolare è certamente quello che incorre alla fine del libro undicesimo delle *Metamorfosi*, dove Lucio è designato come qualcuno proveniente dalla città africana di Madauro, mentre il personaggio nel mondo della finzione sarebbe originario di Corinto. Il riferimento alla patria reale dell'autore ha insomma soppiantato quello, normalmente atteso, alla patria del personaggio, a detrimento della più elementare coerenza interna all'universo diegetico. Il passo in questione è tra i più problematici dell'intero romanzo, e in questo capitolo vorremmo esaminare la questione dal punto di vista narratologico, come anche avanzare una ipotesi interpretativa.

Dopo aver recuperato la forma umana grazie all'intervento della dea Iside, Lucio si dedica al culto isiaco, prima privatamente, poi come iniziato ai misteri del suo rito; in seguito, dietro suggerimento divino, si trasferisce a Roma dove comincia a frequentare il tempio di Iside in Campo Marzio. Passa un anno e si manifesta l'esigenza di una nuova iniziazione, per conoscere questa volta i misteri di Osiride: un suo iniziato gli è infatti apparso una notte in sogno per fargli comprendere l'opportunità di sottoporsi anche a questo rito. Il giorno successivo Lucio si reca al tempio, scruta tutti i presenti, per vedere se vi sia una persona somigliante a quella vista in sogno:

Nam de pastophoris unum conspexi statim praeter indicium pedis cetero etiam statu atque habitu examussim nocturnae imagini congruentem, quem Asinium Marcellum vocitari cognovi postea, reformationis meae alienum nomen. Nec moratus conveni protinus eum, sane nec ipsum futuri sermonis ignarum, quippe iam dudum consimili praecepto sacrorum ministrandorum commonefactum. Nam sibi visus est quiete proxima, dum magno deo coronas exaptat {et}, de eius ore, quo singulorum fata dictat,

audisse mitti sibi Madaurem sed admodum pauperem, cui statim sua sacra deberet ministrare; nam et illi studiorum gloriam et ipsi grande compendium sua comparari providentia.⁴⁴¹

Come già accennato, il problema di questo passo consiste nell'incoerenza che l'informazione apportata da *Madaurem* genera con quanto altrimenti noto sul conto del personaggio principale, un greco di Corinto.⁴⁴² Dinanzi ad essa, due sono gli atteggiamenti possibili: accettarla o ricusarla. Tra coloro che la respingono, c'è chi ha pensato a un errore di Apuleio, nella forma di un *lapsus calami* che l'autore avrebbe commesso per distrazione;⁴⁴³ c'è chi invece propende per un guasto testuale incorso durante il processo di trasmissione del testo. In questo caso la corruzione sarebbe di spiegazione piuttosto ovvia: lo scriba, data la generale tendenza a leggere le vicende del romanzo in chiave autobiografica,⁴⁴⁴ avrebbe confuso l'autore con il narratore, sostituendo *Madaurem* al termine

⁴⁴¹ *Met.* 11.27.7-9. «Scorsi infatti all'istante uno dei pastori, che, oltre a quell'indizio del piede, anche in tutto il resto della statura e della figura corrispondeva a perfezione a quell'immagine notturna: e seppi poi che si chiamava Asinio Marcello, nome <che non era affatto> privo di relazione con la mia metamorfosi.

Senza esitare, gli andai incontro dritto e filato, né lo trovai all'oscuro di cosa gli avrei detto, visto che già da tempo era stato preavvisato da consimili istruzioni che avrebbe dovuto celebrare la consacrazione. Infatti, la notte precedente, aveva sognato che mentre preparava corone per il grande dio, *** e dalla sua bocca, che detta il destino di ciascuno, aveva udito che gli veniva inviato un uomo di Madaura, ma parecchio povero, che avrebbe dovuto subito iniziare ai suoi culti; la sua provvidenza, infatti, aveva in serbo per quell'uomo una grande gloria culturale e per lui una grande ricompensa» (traduzione di Alessandro Fo). Si noti che la traduzione di Fo qui riportata è stata condotta sul testo di Robertson, il quale differisce dall'ultima edizione critica di Zimmerman da noi adottata in ben due punti, che avremmo modo di considerare da vicino nel prosieguo di questo studio.

⁴⁴² Cf. *Met.* 1.22.4, 2.12.3.

⁴⁴³ È la posizione di Oudendorp 1786, *ad loc.* Tra i critici moderni tale eventualità è considerata possibile da Scobie 1969, p. 81.

⁴⁴⁴ Cf. Carver 2001, pp. 169-171.

originario, oppure incorporando nel testo la glossa di un suo predecessore.⁴⁴⁵

Occorre segnalare a questo proposito quanto evidenziato dai commentatori di Groningen, ovvero che «in terms of script and transmission, F's *Madaurenses* gives no reason to doubt the text».⁴⁴⁶ Accettare il testo trádito significa però accettare la detta incoerenza, e dover affrontare il problema che ne consegue, che è quello di renderne ragione. Si tratta cioè di capire, e nella maniera più chiara possibile, perché Apuleio ha voluto praticare in questo punto del testo la confusione o la sostituzione dell'autore al narratore, e questo a scapito della coerenza diegetica. Prima di procedere per siffatto sentiero vorremmo però rifocillarci con una piccola sosta, e per dir così aprire il discorso a qualcosa che non lo interessa in maniera diretta, ma che confidiamo possa in qualche modo, magari solo obliquamente, riuscire d'aiuto.

Gli undici capitoli di Alberto Savinio

Il romanzo che Alberto Savinio pubblica nel 1924, dal titolo *Angelica o la notte di maggio*, non è soltanto, come a prima vista evidente, un raffinatissimo testo che in modo libero si ispira all'apuleiana *fabula* di Amore e Psiche, ma è anche la più impressionante riscrittura dell'intero romanzo delle *Metamorfosi* che sia mai stata fatta, intendendo questo nel senso della sua portata esegetica e intuitiva in rapporto a certe peculiarità dell'opera antica. Non è certamente un caso che tale opera saviniana sia articolata in undici capitoli come in undici libri è suddiviso l'*Asino d'oro*, e

⁴⁴⁵ Sulle varie congetture che sono state proposte a emendamento del testo, si veda *GCA* 2015, p. 465 *ad loc.*; vale qui la pena menzionare almeno Fredouille 1975, pp. 15-20, il quale propone di leggere *Corinthiensem*, parola che già occorre in *Met.* 10.35.3.

⁴⁴⁶ *GCA* 2015, p. 465 *ad loc.*

che l'ultimo capitolo presenti, rispetto ai precedenti, un brusco cambiamento di tono. Dire cambiamento di tono in verità non è sufficiente, per un libro in cui tutto ciò che è relativo alla storia della “notte di maggio”, agli avvenimenti che interessano i personaggi e il loro universo diegetico, ha avuto sviluppo nei primi dieci capitoli e si è di fatto concluso con essi, e rispetto ai quali l'undicesimo non è dunque se non un'aggiunta “particolare”.

Prima di considerare la particolarità dell'ultimo capitolo, almeno limitatamente ai suoi dispositivi enunciativi, vorremmo semplicemente notare come a Savinio sia stato a cuore cospargere lungo il libro a intervalli più o meno regolari dei rapidissimi e quasi impercettibili riferimenti all'asino. Un primo *clin d'oeil* appare al settimo paragrafo del primo capitolo,⁴⁴⁷ un secondo al primo paragrafo del terzo capitolo,⁴⁴⁸ un altro al terzo paragrafo del sesto capitolo, dove nel bel mezzo della descrizione del trasloco della famiglia Mitzopulos «un somaro spiccatosi dalla vicina mascalcia, era venuto a pascolare la paglia che fasciava le colonne del letto angelicale»,⁴⁴⁹ e l'ultimo al terzo paragrafo del nono capitolo, dove il personaggio di Rothspeer adiratosi col dottor Bischoff (sotto il quale si adombra Freud) così l'apostrofa: «Avevi capito, eh? Avevi visto?... Asino!». ⁴⁵⁰ Ma al di là di questi semplici accenni, ciò che Alberto Savinio pratica lungo tutto il libro è quella particolare tecnica compositiva, arte calcolatissima della reticenza, che produce il fenomeno dell'investimento semantico retrospettivo, per cui, tanto per fare un esempio, chi sia il personaggio chiamato Isidore al capitolo 7.6, e di conseguenza tra quali

⁴⁴⁷ «Pezzo d'asino!» grida Rothspeer al suo assistente Brephus, cf. Savinio 1995, p. 361.

⁴⁴⁸ Dove «due muli scacazzavano tranquillamente la terra illustre» (Savinio 1995, p. 369).

⁴⁴⁹ Savinio 1995, p. 392.

⁴⁵⁰ Savinio 1995, p. 420. Accenni agli apuleiani *Psiche* e *Amore* pure sono presenti, ma non mette conto enumerarli qui.

personaggi abbia luogo l'*affaire* che quel dialogo intercetta e riporta, è incomprensibile a una prima lettura, e si svela soltanto (almeno) a una seconda, perché soltanto dopo aver processato e ritenuto le informazioni contenute nella scena riportata al capitolo 9.2 la deissi è in condizioni di attivarsi.⁴⁵¹ Il testo di *Angelica o la notte di maggio* presenta un'altissima concentrazione ermeneutica, esso è stato studiatamente intessuto affinché le ambiguità si scioglano, gli elementi testuali diventino decidibili solamente attraverso una pratica di rilettura multipla, una insistenza del lettore col testo sul testo; questa pratica che Savinio sollecita è volta a trasformare la normale maniera di leggere (normale almeno per i lettori di storie del ventesimo secolo) in qualcosa d'altro, in una sorta di metalettura, una tecnica di *anagnorisis* di una realtà che è dapprincipio invisibile e che necessita di essere svelata. I conoscitori dell'opera del Madaurense possono qui facilmente immaginare come questo sia il risultato che l'Italiano ha maturato a seguito di una profonda frequentazione, ammirazione e conoscenza del testo antico.⁴⁵² Al fine di capire se e come la riscrittura saviniana possa venirci d'aiuto nel considerare le problematiche sorte dal testo apuleiano, è indispensabile la lettura dell'ultimo capitolo, che qui riportiamo quasi per intero.

⁴⁵¹ In 9.2 si chiarisce che Isidore è Isidore Désiré, persona per cui ha lavorato, stando a quanto questi dichiara, il locutore Emanuele Salto, e pertanto il primo non è altri che il personaggio precedentemente indicato come "l'impresario". Molti altri esempi si potrebbero riportare: ad esempio, proprio a inizio del capitolo undici, e soltanto a inizio dell'ultimo capitolo, si chiarisce chi è la persona che stramazza al suolo in 10.4, cioè la signora Mitzopulos e non altri, e che questa è soltanto svenuta e non morta; oppure la figura che appare in 10.5 dal fondo della vetrata, di primo acchito lasciata nell'indeterminatezza, si chiarifica essere quella di Padre Attanasio soltanto dal confronto con quanto successivamente detto in 10.7 e in 11.1. Sull'opera apuleiana in quanto testo sollecitante la rilettura, indispensabile è Winkler 1985.

⁴⁵² Su Savinio lettore di Apuleio si vedano le nostre pagine nell'omonimo capitolo dei *Prolegomena*. Che Savinio fosse perfettamente cosciente di ciò che ha voluto praticare è auto-evidente; si vedano inoltre le nostre considerazioni nel capitolo *Seconda indicazione esegetica* dei *Prolegomena* sulla definizione saviniana, data nel racconto *Viaggio*, di *Angelica o la notte di maggio* quale libro «che si può anche leggere».

I

Mr. Lorenzo Montano
c/o London Charlton, Carnegie Hall
New York City
U.S.A

Caro amico,

hai torto. Sono io veramente che li ho abbandonati, o non piuttosto loro che hanno abbandonato me? Padre Attanasio lo sentì gridare quella notte: «Ho ammazzato l'angelo». Ma e poi? È irrimediabilmente pazzo il barone? non guarirà mai? rimarrà chiuso fino alla morte in quel manicomio signorile?... Mistero. E Angelica? È rimasta là, nella villa, in mezzo al parco. S'è mai svegliata dal suo sonno straordinario? La sola persona che ce lo potrebbe dire è Matilde. Ma questa Matilde dov'è? E quel tale, quel giovane nudo, l'«angelo» insomma che mentre si curvava a baciare l'Angelica fu ferito dalla browning del barone? Bisognerebbe rintracciare il giardiniere e domandargli. Ma codesto giardiniere chi lo pesca? E Arno Brephus che abbiamo lasciato nella cassaforte?... Hai ragione, la vera vittima è quel povero Brephus. Te l'avevo detto che per aprire la cassaforte bisognava comporre la parola «Amor»? Proprio a lui! che ironia! E la signora Mitzopulos rimasta a Montecarlo, svenuta in una camera d'albergo? E Costa Cofinàs? Ed Emanuele Salto? E il signor Désiré che aspetterà ancora il vaglia? E i «piccoli»? E il figlio della signora Mitzopulos? E la Parasceve?... No, ti ripeto che non so perché cantasse. Forse sapeva, forse *sentiva* qualcosa. Ecco tutto. Gli avvenimenti funesti, incredibili seguiti al dramma della notte di maggio, hanno sommerso uomini e cose. Non so più nulla. Il caso e una disperata volontà di vivere, mi hanno fatto approdare qui, nella baia di Tampico. Fortunato te che non ti sei trovato in mezzo alla bufera. Povera Europa!

[...]

Sono salvo per miracolo. Ruscii a imbarcarmi. Indovina un po'! Era l'*Arminius*.

Eccomi a Tampico. Ti scrivo da un tavolino del Caffè del Gobernador. È qui con me il nostro amico...

II

DIRETTORE DI SCENA. Monsieur Berger, señor Mazas!

(*I signori Berger e Mazas entrano in scena*).

DIRETTORE. È il loro turno, signori. (*Berger e Mazas s'avanzano alla ribalta*). No, prima il signor Berger, Lei, señor Mazas, un po' più tardi. Le farò cenno.

III
(Continuazione della lettera)

Berger si lagna del caldo. È scappato da le Havre. Ci siamo incontrati per caso. Sull'esplanada annaffiata di fresco, passano le cortigiane mulatte sdraiate nei sontuosi landaux. I palmizi fanno pena. In mezzo al golfo affioravano due giovani pescecani che giocano come bambini. Si vive! Ma chi ringraziare, noi che non crediamo in Dio? Il nostro amico Mazas (non lo conosci: è un giovane poeta spagnolo, evaso dall'Europa poco prima di me) è andato alla redazione del «Gobierno». Lo aspettiamo di minuto in minuto. Speriamo che...

IV

MAZAS (*arriva di corsa, trafelato*). Malas noticias! Venticinque suicidi in città. Quaranta assassini in un'ora. Settantadue padri hanno stuprate e strangolate le figlie.

BERGER. Même ici! même ici!

MAZAS. Bisogna scappare!

BERGER. Où aller?

IO. Non importa, sulle montagne, via!

V

Che ora sarà? Gli orologi non camminano più. Il tempo si è fermato nel cuore di una notte infinita, senza domani. E ora?

Salgono a noi le voci, i gemiti più lontani del mondo:

Pregiera dei superstiti:

Arianna, gelido fiore costante,
Dormon nel fondo degli specchi l'ore;
O stelle, o pleiadi,
Sanate Amore!

BERGER. Écoutez: ils pleurent. Plus d'espoir!

IO. No: diamo tempo all'infelice Psiche di terminare il suo pellegrinaggio. E quando avrà ritrovato il suo sposo che quello scemo di Rothspeer ha sbadatamente ferito in quella notte di maggio...

BERGER: Mais quoi! c'était elle, Psyché?

IO. Questo non lascia dubbio. Allora tutto rientrerà nell'ordine, nella tranquillità.

In questo ultimo capitolo dell'*Angelica*, come negli altri precedenti, coesistono due differenti modalità di scrittura, l'una normalmente narrativa, e l'altra di tipo teatrale, attraverso l'indicazione del personaggio parlante e le didascalie che descrivono le loro azioni. Il capitolo comincia in modalità narrativa, ma questa è di fatto tutta particolare, trattandosi di un'epistola con tanto di destinatario riportato nell'intestazione. Quello che è rilevante, è che la lettera al tempo stesso si inframmette ed è inframmettata all'azione scenica di Berger e Mazas. La sezione 11.2 interrompe la lettera, ma attraverso tale rottura fa comprendere come l'amico di cui si parla in 11.1 sia, appunto, il signor Berger. Allo stesso modo, la scena di 11.4 interrompe la lettera ma costituisce le notizie che Mazas ha ricavato dalla redazione del «Gobierno» dove la lettera ci informa (alla fine di 11.3) che si era recato. Il rapporto tra le azioni sceniche e la lettera è insomma di *se-riparazione reciproca*, ciò è a dire che l'interazione semantica è qui operata attraverso interruzione enunciativa e sintagmatica, un'interruzione capace di "riparare" il senso che a tutta prima aveva separato. La natura asindetica di tale rapporto fa sì che esso permanga in una zona di indecidibilità: la lettera spiega le scene tanto quanto le scene spiegano la lettera, senza la possibilità di stabilire alcun ordinamento gerarchico tra l'una e le altre. A ben guardare la scena riportata in 11.2 è qualcosa di più di una scena, è piuttosto la *mise en scène d'une mise en scène*, cioè una meta-scena della scena che sta per essere rappresentata in 11.4; il personaggio del direttore di scena in 11.2 sta in pratica organizzando i tempi della comparsa dei personaggi Berger e Mazas, il ritmo cioè della recitazione scenica affinché questo collimi con le necessità narrative inerenti all'articolazione della

⁴⁵³ Savinio 1995, pp. 433-437.

lettera: la figura, totalmente fittizia, del direttore di scena collabora quindi in ultima istanza con quell'*auctor* non altrimenti determinato né determinabile che come l'autore del libro, Alberto Savinio.⁴⁵⁴

Alla fine di 11.3 ha luogo una seconda interruzione della lettera, totalmente equivoca, dato che è indeterminabile se essa si continui in 11.5 oppure se si sia interrotta definitivamente con «speriamo che...» rimanendo per sempre sospesa. La sezione 11.5 è infatti mista in quanto a modalità di scrittura, iniziando in modo narrativo e slittando in quello teatrale subito dopo la preghiera dei superstiti. Non essendo al suo inizio in modalità scenica, è impossibile escludere (né confermare) che 11.5 cominci come continuazione della lettera e che poi si continui operando una fusione tra questa e la rappresentazione teatrale. In tutto il capitolo i frammenti teatrali forniscono informazioni che duettano con quelle presentate dal discorso della lettera; si tratta di un'unica cosa, resa però come attraverso il contrappunto di due differenti linee melodiche che poi, alla fine, si fondono. Ma è la lettera che include la rappresentazione oppure la rappresentazione che include la lettera?

Abbiamo detto che questo undicesimo capitolo comincia in modalità narrativa, questa tuttavia si differenzia radicalmente dalla narrazione dei precedenti capitoli. Ciò che ha avuto luogo nell'undicesimo, grazie all'espedito della lettera, è una metalessi enunciativa; vi è stato difatti il passaggio da una voce narrante in terza persona, indeterminata ed extradiegetica, a un narratore che dice "io", e che riporta i fatti in prima persona. Una questione pertanto ora si pone, chi è qui che scrive?

⁴⁵⁴ Si noti la totale indecidibilità del livello gerarchico di tale scena nell'ordinamento del materiale narrativo. Quale ne è lo statuto? Dobbiamo immaginarla come "accaduta"? Se sì, a quale livello di realtà, in quale universo finzionale?

Si consideri l'inizio, strepitoso, del capitolo: «Caro amico, hai torto. Sono io veramente che li ho abbandonati, o non piuttosto loro che hanno abbandonato me?»⁴⁵⁵ Il pronome «loro» fa qui riferimento ai personaggi del racconto elencati in seguito, e instaura una relazione diretta, almeno a prima vista omodiegetica, tra la voce narrante e questi personaggi. La prima ipotesi da considerare, è che la voce narrante sia quella di uno dei personaggi del racconto, non nominato come terzi nel contenuto della lettera. Per esclusione, la scelta più probabile cadrebbe sul domestico Johannes, apparso poco prima in scena nel capitolo 10.6. Costui infatti era stato informato dal barone della parola d'ordine «Amor» per l'apertura della cassaforte, e aveva ricevuto istruzioni per aprirla «più tardi»,⁴⁵⁶ verosimilmente a scopo di far uscire l'ivi imprigionato Arno Brephus. Seguendo questa pista di lettura, sembra che il maggiordomo, piuttosto che seguire le istruzioni, abbia abbandonato gli altri, se la sia svignata lasciando Brephus rinchiuso nella cassaforte⁴⁵⁷ e sia approdato nella spiaggia di Tampico. Questa ipotesi a ben guardare non regge. L'autore della lettera sa infatti che Padre Attanasio sentì, passando per caso nelle vicinanze della casa, il barone gridare «ho ammazzato l'angelo!»; come potrebbe conoscere questo dettaglio il maggiordomo, che quella notte fu svegliato proprio in quel momento dalle grida del barone, e che dopo aver udito il grido si precipitò nel vestibolo «reggendosi i calzoni con le mani»?⁴⁵⁸ L'autore della lettera rileva una «grande ironia» nella parola d'ordine «Amor» per l'apertura della cassaforte del barone, così come è capace di elencare tutte le cose che la precedente narrazione aveva lasciato

⁴⁵⁵ Savinio 1995, p. 433.

⁴⁵⁶ Savinio 1995, p. 431.

⁴⁵⁷ Cf. Savinio 1995, pp. 433-434: «E Arno Brephus che abbiamo lasciato nella cassaforte?... Hai ragione, la vera vittima è quel povero Brephus».

⁴⁵⁸ Savinio 1995, p. 429, a inizio di 10.5.

in sospeso: a ben guardare la conoscenza di questa istanza enunciativa, la sua competenza elocutoria, è troppo vasta per coincidere con quella di uno dei personaggi più o meno marginali della storia, e può essere soltanto eterodiegetica. L'autore della lettera sembra pertanto essere la stessa istanza che precedentemente fu narratore impersonale delle vicende riportate dai primi dieci capitoli, ma che ora ha assunto identità personale, dice "io" e così facendo è come se fosse entrato all'interno dell'universo fittizio, ponendosi in contatto e comunicazione con l'intradiegetico.⁴⁵⁹ Si tratta insomma di una metalessi enunciativa d'autore implicita, per cui il confine tra intra- ed extradiegetico viene a trovarsi in frantumi. L'effetto di questa metalessi è massimamente ambiguo. La voce del narratore-autore considerando come perfettamente reali i personaggi di cui ha trattato è da un lato in condizioni di rafforzare l'illusione mimetica, dall'altro, tutto ciò può anche, in senso contrario, minarla nelle sue fondamenta rendendola assurda. Il fenomeno metalettico qui si autorizza della e promuove la indecidibilità.

Ma la cosa non finisce qui. Nei frammenti teatrali di 11.4 e 11.5 compare un personaggio nominato «IO». Chi è questo "io"? A chi questa istanza deve essere riportata? Tale "io" appare nelle scene conclusive interagendo con i personaggi di Berger e Mazas e facendosi sorgente di elocuzione tramite tre battute. A questo proposito va notato che l'autore della lettera fa riferimento a Berger e a Mazas come a suoi amici, evasi dall'Europa e approdati come lui a Tampico.⁴⁶⁰ Se da un punto di vista strettamente referenziale l'ambiguità di quell'"io" rimane irriducibile in

⁴⁵⁹ «Sono io veramente che li ho abbandonati, o non piuttosto loro che hanno abbandonato me?». Ovviamente questo "aver abbandonato" può essere inteso tanto diegeticamente, come qualcuno che effettivamente li lascia lì, quanto metadiegeticamente, come il narratore che non dice che fine quei personaggi hanno fatto.

⁴⁶⁰ Cf. Savinio 1995, p. 436 al capitolo 11.3.

quanto essa rinvia al “vuoto” pronominale, il problema di come riempire tale vuoto si articola qui di concerto con quello dell’istanza enunciativa della lettera che apre il capitolo. L’indecidibilità dell’“io” è quella che sta tra il dentro e il fuori della finzione, al tempo stesso e dentro e fuori – è un “io” metalettico perché a *doppio indirizzo*, in quanto può rinviare, all’interno della finzione, a una sorta di istanza elocutoria unica che assorbe e garantisce la struttura enunciativa del capitolo undici, come *auctor* tanto della lettera quanto del resto, e, al di fuori della finzione, alla persona dell’autore stesso. Nel momento in cui, nella finzione, compare un personaggio introdotto come “io”, questo è al tempo stesso Savinio e no – l’autore e il suo doppio: un *altro sé* che è a un tempo *e* lui stesso *e* un qualcuno separato da sé.⁴⁶¹

Occorre a questo punto gettare uno sguardo complessivo sulla struttura di tutto il romanzo saviniano: la narrazione ha fin dal primo capitolo cominciato a integrare elementi scenici,⁴⁶² cioè scene riportate rispettando la convenzione di scrittura teatrale; in 1.3 appare un primo riferimento alla «divina Psiche» da parte del personaggio principale del racconto, il barone von Rothspeer, in un racconto che Alberto Savinio liberamente foggia sul modello apuleiano; in 1.6 questo personaggio va a teatro, dove si recita uno spettacolo, che è guarda caso un adattamento scenico della storia di Amore e Psiche. Tutto il romanzo saviniano, in realtà, non è altro che questo, e fin dal suo inizio esso si insedia in una

⁴⁶¹ A mio avviso è questo il fenomeno di se-riparazione originaria e fondamentale che dà origine alla finzione come tale, ne costituisce la possibilità più autentica e radicale. La circolarità che ogni vera metalessi è in grado di introdurre mina la finzione da un punto di vista soltanto razionale; invero essa la istituisce: la finzione stessa nasce quale oltrepasamento originario e paradossale della frontiera tra il dicente e ciò che viene detto; senza tale oltrepasamento il detto non sarebbe garantito *come tale* e si troverebbe sempre esposto alla possibilità del proprio annullamento, al rischio, cioè, di rivenire a un non-detto.

⁴⁶² Cf. Savinio 1995, pp. 359-360, al capitolo 1.5.

circolarità che porta la storia *en abyme*. In un certo senso il capitolo undicesimo finisce per assorbire tutta la narrazione all'interno di una rappresentazione teatrale, e ciò che ha avuto luogo è la metamorfosi dell'intero *narratum* in *elementum scaenicum*, processo avvenuto a un tempo e all'interno e al di fuori della narrazione stessa: è come se quell'elemento teatrale minimo, la rappresentazione della *fabula* che la narrazione ha ospitato in 1.6, si fosse sviluppato ipertroficamente, come una metastasi allargatasi progressivamente fino a coprire tutto il corpo del testo, fino a raggiungere, nell'ultimo capitolo, anche il *fuori* di se stessa, diventando personaggio di tale rappresentazione il narratore stesso, attraverso quella metalessi dell'“io” che da questo punto di vista genera difatti inabissamento, instaura una circolarità infinita tra narrazione e rappresentazione scenica. Tale intervento metalettico dell'undicesimo capitolo, la discesa dell'“io” narrativo nella rappresentazione teatrale, da un lato ricalca l'intrusione autoriale compiuta da Apuleio nell'undicesimo libro con *Madaurenses*, dall'altro produce un effetto di circolarità abissale tra dentro e fuori come accade nella metalessi di *Milesiae conditorem* contenuta nella *fabula*. Insomma, con una sola metalessi-intrusione, Alberto Savinio ha riprodotto entrambe le due più vistose metalessi apuleiane. Il vertiginoso inabissamento realizzato da tale metalessi finale è in realtà il culmine di un processo di dissoluzione del soggetto che l'autore ha operato fin dall'inizio in alcuni punti del testo⁴⁶³ e che infine si radicalizza quale dissoluzione del soggetto narrante: niente è più misterioso di quell'“io” inserito lì, nelle scene teatrali di 11.4 e 11.5. Il fatto è che, nell'undicesimo capitolo, quello che è il “fuori” della finzione, è divenuto “dentro”, si interseca e intreccia con esso; tanto che qui non più possibile stabilire, a livello diegetico, che cosa è dentro e che cosa è fuori – la linea

⁴⁶³ E che qui sarebbe troppo lungo, e forse anche superfluo, analizzare.

che virtualmente separa tra loro il diegetico e il metadiegetico si trova a essere, qui, ridotta in frantumi.

Il capitolo, si è detto, comincia con una lettera fornita di intestazione; destinatario ne è Lorenzo Montano. Costui non ha parte alcuna nel mondo del racconto, e indirizzargli una lettera è già di per sé un'azione metalettica, la quale costituisce un ponte tra il dentro (perché essa è *nella* narrazione, è parte di essa, e parla di essa) e il fuori.

Può essere utile ricordare che lo scrittore Lorenzo Montano fu amico di Alberto Savinio, e in quegli anni, nei primi anni Venti, un amico certamente particolare. Egli, nato a Verona nel 1893, pubblicò due prime raccolte di poesie nel 1914 e nel 1917 a suo vero nome, Danilo Lebrecht. Fu collaboratore di «Lacerba» e come Savinio prese parte alla prima guerra mondiale. Fu al termine di questa che assunse come nome d'arte Lorenzo Montano, e che fu chiamato da Vincenzo Cardarelli a far parte della “lista bloccata” della «Ronda», di cui Montano fu dunque co-fondatore e co-redattore.⁴⁶⁴ Alberto Savinio in quegli anni fu non a caso un collaboratore importante della rivista, nella quale pubblicò non pochi articoli. Nel 1924, anno dell'uscita di *Angelica o la notte di maggio*, Montano pubblica per Treves un'edizione del *Candide* di Voltaire, curandone prefazione e traduzione, opera, quella del filosofo francese, molto cara ad Alberto Savinio. L'anno precedente, nel 1923, Montano dà in stampa per i tipi di Mondadori il suo unico romanzo, *Viaggio attraverso la gioventù, secondo un itinerario recente*, che Savinio puntualmente recensisce nel «Corriere Italiano» dell'8 marzo 1924, col titolo *Lorenzo Montano romanziere*. In seguito il ruolo di Montano nella cultura italiana diverrà sempre più preponderante dal punto di vista editoriale: alla fine degli anni Venti lo scrittore diventa consulente e curatore editoriale per Arnoldo Mondadori,

⁴⁶⁴ Cf. Camerino 2007, pp. 9-11.

rivestendo un ruolo comparabile a quello che ebbero Elio Vittorini e Vittorio Sereni nel secondo dopoguerra.⁴⁶⁵ Egli rallenta se non sospende l'attività di scrittura creativa, salvo rarissime eccezioni, una delle quali è la pubblicazione di un brevissimo poemetto in prosa intitolato *L'uomo nel pozzo* per i tipi di «Concilium Lithographicum», un'iniziativa editoriale del critico d'arte Velso Mucci, che tra il 1944 e il 1947 realizzò tredici fascicoli ognuno dei quali vedeva una litografia accompagnata alle parole di un poeta. Alberto Savinio vi partecipò due volte, al terzo numero della collana in abbinamento con se stesso (sua la litografia, suo il testo per un volumetto intitolato *I miei genitori*), e all'undicesimo numero accompagnando di una propria litografia il testo del suo amico Montano. Se l'amicizia tra i due mai si interruppe, certamente Lorenzo Montano fu per Savinio una figura importante soprattutto nei primi anni Venti, e dal punto di vista letterario il suo *trait d'union* con la rivista «La Ronda».

Con la destinazione della lettera a Lorenzo Montano, l'undicesimo capitolo di *Angelica e la notte di maggio* proietta il libro fuori della finzione, getta un ponte tra il *narratum* e la realtà che lo accoglie: attraverso tale procedimento Alberto Savinio aggancia la sua *fabula* e la sua affabulazione alla realtà – non si tratta più di mera finzione e di mera riscrittura di un modello antico tanto ammirato, ma si tratta di una finzione e di un riscrivere *per*, finalizzati cioè a uno scopo preciso. E la *realtà* di cui

⁴⁶⁵ Montano era un raffinatissimo conoscitore della letteratura inglese, di cui era specialista, ma anche francese; egli suggerisce nel 1931 a Mondadori la collana la «Medusa» per raccogliervi il meglio della produzione straniera contemporanea; il suo ruolo fu determinante anche per la nascita, nel 1929, della serie dei «Libri Gialli», le cui caratteristiche copertine gialle diventarono per antonomasia una definizione del genere. Fu ancora Montano a promuovere una collana per la pubblicazione delle sole opere di George Simenon, che apparve nel 1932 col nome di «Libri Neri». Sull'attività editoriale di Montano, cf. Gallo 2007.

Savinio vuole parlare, all'amico come poi anche agli altri, e anche a noi, è quella dell'Europa.⁴⁶⁶

Come sopra accennato il doppio indirizzo attivato dall'“io” metalettico apre una dimensione extrafinzionale, apre cioè il testo al mondo reale. Ciò che è interessante è che questo avvenga in concomitanza con il riferimento a un destinatario reale: l'“io” si concreta di senso preciso, acquisisce cioè peso deittico nel mondo extrafinzionale quale figura (o voce) della persona dell'autore in carne e ossa proprio *in quanto e nella misura in cui* un rapporto di comunicazione è istituito con un destinatario extrafinzionale che esiste in carne e ossa, e appartiene al mondo reale. È giunto ora il tempo di lasciare Savinio e tornare ad Apuleio, per cercare risposte alla difficoltà che il testo latino ci presenta.

Rispondere all'aporia

Come già detto sopra, se si accetta l'incoerenza diegetica introdotta da *Madaurenses* nel testo apuleiano, appare il susseguente problema di individuare la ragione per cui l'autore ha lasciato adito ad essa.

La metalessi è stata qui interpretata in primo luogo come un segnale, che l'autore avrebbe apposto al fine di indicare un cambiamento nel regime della finzione. In particolare, questa lettura considera le vicende precedentemente accadute a Lucio come fondamentalmente fittizie, benché qua e là spolverate di alcuni motivi autobiografici; mentre ora, tramite la

⁴⁶⁶ Ma su questo avremo modo di tornare in seguito, nella parte dedicata allo scrittore italiano.

conflazione di autore reale e personaggio, l'autore indicherebbe l'avvenuto passaggio a un regime di autobiografia reale.⁴⁶⁷

Apparendo tale ribaltamento del regime narrativo come un fenomeno testuale alquanto inaudito, Gianfranco Gianotti propone di leggere il passo non come una stretta sovrapposizione autobiografica dell'autore al personaggio, ma in senso più lato come una sorta di sigillo culturale: «se Apuleio scende in campo in prima persona», scrive lo studioso, «non lo fa, almeno io credo, per ragioni di identità autobiografica, ma per apporre all'opera il sigillo della propria identità culturale e per iscrivere la storia di Lucio nel novero delle storie possibili».⁴⁶⁸

Se tale prospettiva ha il vantaggio di smussare la spigolosità di una lettura basata sulla svolta improvvisa dal regime di finzione a quello di autobiografia reale, d'altro canto essa sacrifica il carattere di necessità, se mi si passa il gioco di parole, necessario a ogni vera spiegazione: per iscrivere la storia di Lucio nel novero delle storie possibili, ad Apuleio sarebbe bastato narrarla, e non si vede in cosa la metalessi d'autore sia in ciò determinante.

Van der Paardt ha proposto di considerare il passo all'interno dell'impalcatura tematica del romanzo, cioè la metamorfosi. Ciò che qui accade, è che un personaggio del romanzo, Asinio, apprende da un messaggio divino come il protagonista non sia altri che l'autore; per lo studioso, è come se qui il dio Osiride avesse compiuto l'ultima, definitiva trasformazione: «he changes the narrator into what he used to be, the

⁴⁶⁷ È la posizione di Rohde 1885, pp. 77-78. Si veda recentemente Finkelpearl 2004, pp. 333-335, a sostegno dell'ipotesi di Filippo Coarelli; la studiosa argomenta inoltre a favore della identità funzionale di prologo ed epilogo delle *Metamorfosi* nell'elidere la distinzione tra autore e narratore. Per altri riferimenti bibliografici cf. GCA 2015, pp. 465-466 *ad loc.* al punto 3a.

⁴⁶⁸ Gianotti 1986, p. 52.

author».⁴⁶⁹ Ma l'effetto di tale procedimento, come nota Harrison, non sarebbe altro che quello di un gioco, «which makes no sense other than to advertise what the reader already knows, that Apuleius and not Lucius is the actual author of the work in progress».⁴⁷⁰ Occorre a questo punto, per poter avanzare un poco, considerare non soltanto il passo in sé, ma anche il contesto diegetico in cui esso appare.

Dopo aver riacquistato la forma umana, Lucio si mette al servizio della dea Iside affittando un alloggio nel recinto del tempio, e aspettando il momento opportuno per l'iniziazione misterica. A decidere se il tempo è giunto, non sono gli uomini, ma il dio; così spiega a Lucio il sommo sacerdote della dea:

nam et diem quo quisque possit initiari deae nutu demonstrari, et sacerdotem qui sacra debeat ministrare eiusdem providentia deligi, sumptus etiam caerimoniis necessarios simili praecepto destinari.⁴⁷¹

E questo è esattamente ciò che accade: dopo un certo tempo, Lucio sogna gli ordini della dea, che gli indicano quale è il giorno propizio, quale somma da destinare alle cerimonie e quale sacerdote avrebbe amministrato il culto. È interessante notare che il sacerdote in questione, Mitra, deve aver avuto un sogno parallelamente e indipendentemente da Lucio; infatti, non appena Lucio si reca da lui, Mitra *per primo* gli rivolge le parole che seguono: «At ille statim ut me conspexit, prior 'O' inquit 'Luci, te felicem, te beatum, quem propitia voluntate numen augustum tantopere

⁴⁶⁹ Van der Paardt 1981, p. 106.

⁴⁷⁰ Harrison 2000, p. 230.

⁴⁷¹ *Met.* 11.21.4. «Diceva, infatti, che il giorno in cui ciascuno avrebbe potuto subire l'iniziazione veniva rivelato da un segno della stessa dea, e che il sacerdote che avrebbe dovuto amministrare quel rito sarebbe stato ugualmente scelto dalla di lei provvidenza e perfino le spese necessarie alle cerimonie sarebbero state stabilite con una simile rivelazione» (traduzione di Alessandro Fo).

dignatur.’».⁴⁷² Questo suo agire *prior*, prima che Lucio possa comunicare i suoi pensieri, è volto a garantire l’indipendenza della visione di Mitra da quella di Lucio, e ad avvalorare entrambe. A questo punto, a meno di non ascrivere a Mitra il potere di leggere nella mente altrui, o si ammette che Lucio in quanto narratore sta inventando tutto (e non si sa perché lo farebbe, se non per gabbare il lettore) oppure, considerandolo narratore onesto, è giocoforza riconoscere che il dispositivo metalettico del doppio sogno fa propendere il lettore a riportare l’accaduto all’ordine della realtà, cioè il sogno fatto da Lucio è ricondotto piuttosto al livello assiologico della verità divina che a quello dell’autosuggestione individuale del personaggio.

Analogamente ne va del passo che discutiamo in questo capitolo. Anche qui abbiamo a che fare con due sogni indipendenti: Lucio sogna un pastoro (Asinio Marcello), che ancora non conosce, portare oggetti dinanzi alla sua casa; la mattina dopo, quando lo trova e parla con lui, codesto pastoro ha già sognato⁴⁷³ Osiride che gli comandava di iniziare ai suoi culti l’uomo di Madauro.

A mio parere il narratore qui *non* si metamorfizza nell’autore; piuttosto ha luogo una incoerenza ontologica tra l’universo della diegesi e quello di una sua metadiegesi, ovvero il sogno che Asinio fa delle parole di Osiride, e che Lucio riassume ed accoglie nella propria *lexis* (e che per comodità qui chiamerò metadiegesi di Osiride). Tale incoerenza ontologica è limitata, mantenuta dentro i confini della metadiegesi, e non riverbera all’infuori di essa: dal punto di vista narrativo ciò non produce alcun effetto

⁴⁷² *Met.* 11.22.5. «Ma lui all’istante, come mi vide, per primo: “O”, disse, “Lucio, te beato, te felice, che il maestoso nume tanto cospicuamente degna del suo propizio volere!”» (traduzione di Alessandro Fo).

⁴⁷³ Se è vero che l’espressione *iam dudum* di 11.27.8 è ambigua circa l’esatta distanza temporale, che può essere tanto recente quanto remota, «nam sibi visus est quiete proxima» precisa che la visione ebbe luogo la notte precedente.

fuori dell'universo metadiegetico, il resto del racconto difatti non ne è intaccato, non subisce sconvolgimento né alterazione alcuna.⁴⁷⁴ Ci si deve pertanto chiedere qual è il senso di tale operazione se essa non è spiegabile a livello meramente narrativo.

John Winkler ha notato un'analogia di struttura tra la fine del romanzo e la fine del prologo, in quanto entrambi si concluderebbero nella sua interpretazione «with a surprising reidentification of the speaker».⁴⁷⁵ L'apparizione di *Madaurenses*, frantumando la coesione del racconto, rappresenterebbe per lo studioso uno scherzo, ma non senza significato, intorno a una delle premesse della nostra lettura, vale a dire la necessità di identificare un narratore coerente.⁴⁷⁶ Secondo Winkler, il punto qui non è trovare una soluzione al *puzzle* che l'informazione apportata da *Madaurenses* costituisce, quanto notare «the paradoxical structure of authorization that it introduces».⁴⁷⁷ Con questa espressione insomma Apuleio ci costringerebbe a ipotizzare che cosa essa significhi proprio nel momento in cui una nuova divinità appare sulla scena, facendo sì che vi sia un provocante incremento dell'incertezza piuttosto che un'eliminazione dei dubbi. Si tratterebbe quindi di un dispositivo enigmatico che non ammette nessuna soluzione definitiva, e che l'autore avrebbe calcolato al fine di attirare l'attenzione sul paradosso dell'identificazione tra la sua persona e il personaggio, eliminando in tal modo la possibilità di interpretare l'ultimo libro come una sorta di testamento religioso.⁴⁷⁸

⁴⁷⁴ Harrison ha giustamente notato che nel prosieguo del racconto la persona del protagonista presuppone continuità con quella di Lucio, anziché con quella dell'autore reale. Cf. Harrison 2000, p. 229.

⁴⁷⁵ Winkler 1985, p. 198.

⁴⁷⁶ Cf. Winkler 1985, p. 199.

⁴⁷⁷ Winkler 1985, p. 219.

⁴⁷⁸ In questa direzione – cioè nel vedervi un *coup de théâtre* che pur stimolando un'interpretazione autobiografica «conclusiva e integrante sotto il segno di Iside» non la autorizza, non la conferma – va anche Nicolini 2005, pp. 12-16.

Un'altra proposta interpretativa è quella di Penwill, la quale pone la metalessi in relazione col suo contesto narrativo immediato, cioè l'istruzione che il personaggio del pastoro riceve in sogno dalla divinità. Il dio Osiride predice ad Asinio l'incontro con un cittadino di Madauro; e la previsione in sé è vera, ma sul momento questa è stata fraintesa, a causa dell'ambiguità insita nel discorso profetico antico: «The god of course does not lie; there is a sense in which Asinius will encounter a man from Madauros, but this does not happen when he meets Lucius. What Osiris predicts is the incorporation of Asinius into the Madauran's book, not the metamorphosis of fictive narrator into actual author».⁴⁷⁹ Secondo questa lettura il pastoro si sarebbe sbagliato a interpretare il vaticinio del dio nel senso che ha confuso Lucio con Apuleio, e però questa stessa confusione rientra nella provvidenza divina, perché è proprio in tal modo che Asinio “incontrerà” Apuleio quale autore della storia in cui sia lo stesso Asinio che Lucio appaiono come personaggi.

Sulla scia di quest'ultima lettura si colloca anche Harrison, che insiste sugli errori di interpretazione che tanto Asinio quanto Lucio avrebbero in questo punto compiuto. Nella sua lettura interpreterebbe erroneamente tanto Asinio, che ha scambiato Lucio per il cittadino di Madauro di cui parlava il dio, quanto lo stesso Lucio, dal momento che invece di reagire alla parola *Madaurenses* dicendo ad Asinio «altolà, tu hai l'uomo sbagliato», non fa alcuna obiezione o correzione al discorso del pastoro e accetta la profezia della gloria letteraria applicandola a sé stesso, «easy enough – aggiunge Harrison – if one loses the thread of identity in the highly ambiguous prophecy».⁴⁸⁰ Secondo l'interpretazione dello studioso, Lucio in verità otterrebbe la gloria letteraria non in qualità di scrittore ma in

⁴⁷⁹ Penwill 1990, p. 15.

⁴⁸⁰ Harrison 2000, p. 231.

quella di soggetto di una grande opera; così come il *grande compendium* per Asinio non sarebbe il denaro versatogli da Lucio per l'iniziazione, ma l'onore di apparire in un romanzo di Apuleio.

Devo dire che la sofisticazione narratologica ipotizzata da Penwill e poi soprattutto da Harrison non mi sembra possa facilmente rientrare negli orizzonti di un autore antico. Ad ogni modo, è necessario chiedersi per quale scopo preciso Apuleio avrebbe costruito quello che tali interpretazioni gli ascrivono, e in relazione a tale scopo misurare il mezzo impiegato.

Per Penwill, Asinio Marcello «is the final misreader, and his error arises from the belief that a writer who uses the first person singular is not writing fiction but autobiography».⁴⁸¹ Il personaggio e l'errore di Asinio rappresenterebbero quindi la risposta di ogni lettore «who has suspended disbelief to the extent that he has forgotten he is reading fiction».⁴⁸² Il fine di questa orchestrazione (meta)narrativa apuleiana sarebbe quindi, da un lato, ricordare al lettore che «fictive literature has meaning and makes valid statements about the human condition; but that does not mean that the constituents of the plot are to be taken as historical truths», e dall'altro attirare l'attenzione sul fatto che «there can be no certain 'reading' of the constituents of the phenomenal world, since our perception of them is an on-going process of modification forced on us by a constant flow of new information».⁴⁸³

In un certo senso la prospettiva di Harrison investirebbe il passo in oggetto di una significazione più concreta, in quanto secondo lo studioso esso mirerebbe a mostrare ancora una volta la credulità per non dire la

⁴⁸¹ Penwill 1990, p. 15.

⁴⁸² Penwill 1990, p. 16.

⁴⁸³ Penwill 1990, p. 16.

mitomania del personaggio Lucio che si auto-considererebbe indebitamente come il destinatario di una profezia di gloria letteraria.

L'analisi di Harrison poggia sul fatto che Lucio avrebbe equivocado la profezia di Osiride a causa, oltre che della propria mitomania, dell'ambiguità dei riferimenti che tale profezia presenta. Lo studioso nota come in questo passo l'uso del pronome riflessivo, dell'aggettivo possessivo e del discorso indiretto sia eccezionalmente ambiguo, atto a creare la confusione delle identità in questione e di conseguenza a promuovere interpretazioni erranee.

Devo dire di non condividere questo punto di vista: non mi sembra che qui Apuleio abbia volutamente messo in opera un uso disinvolto dei pronomi al fine di creare ambiguità circa le persone coinvolte nella profezia. Se è vero che il discorso qui è ricco di pronomi, dimostrativi e riflessivi, come anche di possessivi di terza persona, tuttavia il loro impiego non solo rientra nelle normali possibilità della lingua latina, ma pure mi sembra si possa cogliere da parte di Apuleio un'intenzione di chiarezza.

È noto che nelle proposizioni subordinate il pronome riflessivo e il possessivo di terza persona possono usarsi in riferimento o al soggetto (grammaticale o "logico") della subordinata, o alla persona di cui la subordinata rappresenta il pensiero, mentre di norma gli altri riferimenti si fanno col pronome *is*. Apuleio scrive: «sibi [*sc.* Asinio] visus est [...] de eius ore, quo singulorum fata dictat, audisse mitti sibi Madaurem», frase in cui il riferimento dei due pronomi *sibi* è inequivocabile: va rapportato ad Asinio stesso, soggetto e del verbo *uideor* e di *audisse*, perché se fosse stato altrimenti, se avesse voluto riferirsi ad Osiride, Apuleio avrebbe scritto «mitti ei» (cf. «de eius ore»). Analogamente privi di ambiguità mi sembrano essere i riferimenti che compaiono nel resto del periodo:

«Madaurensem [...] cui statim sua sacra deberet ministrare; nam et illi studiorum gloriam et ipsi grande compendium sua comparari providentia». Il relativo *cui* naturalmente non può che riferirsi a *Madaurensem*; Asinio continua ad essere, senza ombra di dubbio, il soggetto di *deberet*, mentre il *sua* che si accompagna a *sacra* si riferisce non al soggetto della frase ma al “parlante” Osiride (e né potrebbe essere altrimenti dato che ci si consacra a un dio e non a un addetto ai servizi del tempio). Come è noto, in lingua latina possono persino coesistere nella stessa subordinata due riflessivi con diverso riferimento, uno al soggetto della subordinata e l’altro alla persona che parla o pensa; ma nel caso in cui vi sia ambiguità l’autore può ricorrere all’uso del pronome *ipse*.⁴⁸⁴ Questo è esattamente ciò che accade nell’ultima proposizione, i cui riferimenti non possono essere equivocati. Infatti *illi* non può che riportarsi a *Madaurensem* (cf. *cui* nella frase precedente), il *sua* che si accompagna a *providentia* è in continuità logica con quello precedente di *sua sacra*, e sarebbe del tutto assurdo non riferirlo a Osiride, mentre per indicare la persona di Asinio l’autore ha fatto appunto ricorso a *ipsi*, proprio a scopo di evitare ogni ambiguità.

Ma ciò che qui ha più peso sono considerazioni di carattere narrativo. La metadiegesi di Osiride non è stata riportata nella *lexis* in cui il dio l’avrebbe potuta formulare; si tratta invece di un riassunto fatto dal narratore accedendo ai pensieri del personaggio. Le parole che leggiamo sono il riassunto che Lucio fa di ciò che Asinio in sogno ha udito da Osiride. Pertanto il narratore non può che essere padrone di tutti i riferimenti, dato che è lui stesso il locutore, colui che ha costruito la frase. Come avrebbe potuto Lucio interpretare erroneamente i referenti di pronomi enunciati da lui stesso? All’interno della prospettiva di Harrison, l’unico possibile errore di interpretazione di Lucio sarebbe quello di

⁴⁸⁴ Cf. Traina-Bertotti 2003, p. 357.

attribuire la profezia a sé stesso, equivocando non i pronomi ma *Madaurensem*, e mettendosi al suo posto.

Come ho avuto modo di notare in precedenza,⁴⁸⁵ ritengo⁴⁸⁶ che la pratica di una tale metalessi – di una metalessi che comporta la rottura del patto di finzione e lo svelamento dell'illusione narrativa – sia un'operazione pesante e non leggera, di cui uno scrittore antico quale Apuleio è sì autorizzerebbe soltanto per una motivazione forte, ovvero nel caso vi sia un *fuori* che egli sente la necessità di portare *dentro*.

Sulla base di un confronto con la fine dell'*Onos* pseudo-luciano,⁴⁸⁷ Luca Graverini suggerisce la possibilità, sfortunatamente non verificabile, che anche l'originale greco perduto contenesse una identificazione del protagonista con l'autore del racconto; se così fosse, l'inatteso e famigerato *Madaurensem* non sarebbe altro che «l'adesione da parte di Apuleio ad un gioco letterario che già in origine caratterizzava la storia dell'asino».⁴⁸⁸

Si tratterebbe, secondo Graverini, di un tocco che si adatta alle caratteristiche “satiriche” delle *Metamorfosi*, una ingerenza auto-ironica dell'autore, il quale, essendo «cosciente che per il lettore è facilissimo sovrapporre le identità dell'autore e del protagonista di un racconto in prima persona», avrebbe scherzato «sulla possibilità concreta di vedersi attribuito un passato ‘asinino’».⁴⁸⁹ Anche altri studiosi hanno proposto alcuni paralleli in cui ha luogo la fusione fra autore e personaggio, relativamente alle *Ecloghe* di Virgilio o agli *Idilli* di Teocrito;⁴⁹⁰ ma in

⁴⁸⁵ Nel paragrafo *Fabula explicit* del capitolo intitolato *Fesso chi legge*, a p. 195.

⁴⁸⁶ È chiaramente una mia ipotesi di lavoro; nulla vieta che qui, come anche per altro, sul conto di Apuleio ci si inganni.

⁴⁸⁷ In cui il personaggio, recuperata la forma umana, dichiara di essere uno scrittore di storie; cf. *Onos* 55: «ἱστοριῶν καὶ ἄλλων εἰμὶ συγγραφεύς».

⁴⁸⁸ Graverini 2007, p. 211. Cf. anche Graverini 2005, pp. 231-232, e soprattutto la nota 24.

⁴⁸⁹ Graverini 2007, p. 211.

⁴⁹⁰ Rispettivamente Kerényi 1927, p. 161 e Gibson 2001, p. 75.

questi passi, come notato da Scobie,⁴⁹¹ il nome dell'autore non appare esplicitamente o non è esplicitamente identificato con il personaggio. Quale che sia stata la situazione dell'ipotesto greco perduto, questo non ci dispensa dal dover misurare l'effetto di tale metalessi d'autore sul testo che noi possediamo, poiché è in esso che il fenomeno occorre e soltanto in esso può prendere, o perdere, senso. Se certamente è presente, come suggerisce Graverini, una dimensione di gioco se non addirittura di scherzo, tuttavia è a mio parere possibile, almeno in quanto ipotesi, rinvenire anche una dimensione più seria.⁴⁹² Così come per la *fabula* di Amore e Psiche,⁴⁹³ credo che la metalessi d'autore abbia qui la funzione di apporre una firma. A differenza della *fabula*, questa metalessi non espropria il detto, che resta perfettamente nelle mani, o meglio nella bocca, del narratore, ma certamente può suggerire la problematicità del rapporto biografico tra autore reale e personaggio fittizio, offrendo come suggerimento o come suggestione l'informazione indiziale che Lucio, almeno in senso *profondo*, può essere inteso quale *alter ego* di Apuleio.⁴⁹⁴

Quello che vorrei inoltre suggerire, via Savinio, è la possibilità che questa metalessi sia tale proprio nel senso che ho voluto delineare a inizio

⁴⁹¹ Cf. GCA 2015, p. 466 *ad loc.* al punto 3b, con rimando a Scobie 1969, p. 82.

⁴⁹² A qualcosa di più “serio” alluderebbe anche Graverini, suggerendo che tramite l'impiego di *Madaurenses* Apuleio avrebbe potuto in qualche modo tratteggiare una dialettica di centralità/provincialità nell'impero romano; cf. Graverini 2007, p. 212 e nota 70.

⁴⁹³ Per il *Milesiae conditorem* che si legge nella *fabula* si veda il capitolo precedente, al paragrafo *Fabula explicit*.

⁴⁹⁴ Interessante a questo rispetto notare come l'espressione che occorre in 11.23.7 a proposito dell'esperienza iniziatica di Lucio, «solem candido coruscantem lumine», riecheggi quella che Apuleio impiega nel *De Deo Socratis* per descrivere l'esperienza, l'evento, della “conoscenza di Dio”: «uelut in artissimis tenebris rapidissimo coruscamine lumen candidum intermicare» (DDS III,124 Beaujeu). Per la questione dell'autobiografia profonda, si vedano le nostre considerazioni nei *Prolegomena* di questa tesi, al capitolo Savinio lettore di Apuleio, pp. 89-91; cf. anche pp. 135-135.

di questa sezione,⁴⁹⁵ e cioè che essa attivi un doppio indirizzo, uno all'interno e uno all'esterno della finzione.

L'assunto fondamentale da cui partono le più recenti interpretazioni narratologiche, da Winkler a Harrison, è che Asinio Marcello sia un personaggio fittizio: «his name underlines the fictionality», nota Van der Paardt,⁴⁹⁶ riferendosi di certo al fatto che il nome Asinio doveva richiamare la vicenda dell'asino. Ciò non tiene conto di un dato a mio parere importante, ovvero che il nome Asinio Marcello era caratteristico di una delle famiglie consolari più in vista dell'età imperiale. Di un Asinio Marcello vissuto sotto Nerone ad esempio parla Tacito; questi dovè essere un discendente di quel Claudio Marcello Esernino⁴⁹⁷ che ebbe in sposa Asinia, la figlia del noto Asinio Pollione, che tra l'altro nel 39 a.C. fu il fondatore della prima biblioteca pubblica a Roma, nell'*Atrium Libertatis*. L'Asinio Marcello di cui scrive Tacito fu coinvolto in uno scandalo, in quanto aveva partecipato all'autenticazione di un testamento fasullo; ma mentre gli altri complici furono condannati per la legge Cornelia, la *memoria maiorum* sottrasse Marcello alla pena.⁴⁹⁸ Figlio di costui fu un Q. Asinio Marcello, che fu console nel 97 (o 99), e il cui omonimo figlio pure rivestì il consolato in un anno ignoto sotto Adriano.⁴⁹⁹ Insomma, all'epoca di Apuleio la famiglia degli Asinii Marcelli era particolarmente in vista; sarebbe stato difficile per un lettore romano non effettuare, dinanzi a questo nome, alcuna associazione con una persona reale.

Ma qui la cosa si fa più suggestiva. L'Asinio Marcello console sotto Adriano fu anche patrono di Ostia, e in quella città fu rinvenuto nel 1886,

⁴⁹⁵ Nel capitolo *Fesso chi legge*, cf. pp. 123-131.

⁴⁹⁶ Cf. Van der Paardt 1981, p. 105.

⁴⁹⁷ Cf. Oliver 1947; Coarelli 1989, p. 34 n. 38.

⁴⁹⁸ Tac. *Ann.* 14.40.

⁴⁹⁹ Cf. Coarelli 1989, pp. 34-35.

contestualmente alla scoperta di una delle case più importanti dell'antico complesso urbano, il basamento di una statua eretta in suo onore. Come già accennato nei nostri *Prolegomena*, tale abitazione ebbe un nuovo proprietario a metà del secondo secolo d.C., il cui nome secondo Filippo Coarelli è un *unicum* nell'onomastica ostiense: L. Apuleius Marcellus. Questi ristrutturò l'abitazione dopo il 148, promuovendo la costruzione di un mitreo e l'erezione della stata equestre dedicata a Q. Asinio Marcello. Coarelli ha proposto di identificare il proprietario della casa con Apuleio di Madauro.⁵⁰⁰ Lo studioso ipotizza che Asinio Marcello avesse introdotto Apuleio nei circoli più esclusivi della capitale, e che tra i due esistesse un rapporto di patronato particolarmente stretto, dal momento che il proprietario della casa scelse un *cognomen* identico a quello del console, come forma di omaggio. Come già detto precedentemente, questa ipotesi di identificazione non ha avuto fortuna negli studi apuleiani; essa è e resta problematica, dato che le evidenze di compatibilità (cronologica, culturale, onomastica) non sono in sé definitive.⁵⁰¹ Ad ogni modo, sia che si accetti o meno l'identificazione proposta da Coarelli di L. Apuleio Marcello, proprietario della casa di Ostia, con il nostro autore, ciò non modifica la lettura del passo.

Quello che qui è determinante, è che proprio nel momento in cui Apuleio sacrifica la coerenza dell'universo fittizio tramite un riferimento al vero autore extrafinzionale (*Madaurensem*), e rompendo così l'illusione mimetica, appare altresì un nome (*Asinium Marcellum*) che all'epoca era

⁵⁰⁰ Per questa ipotesi di identificazione si vedano *supra* le nostre pagine nel capitolo *Savinio lettore di Apuleio*, al paragrafo *Il nome di Apuleio*, soprattutto le pp. 81-83.

⁵⁰¹ Queste però – sostiene Finkelpearl 2004, pp. 333-335, anche se con argomenti differenti dai miei – acquistano maggiore probabilità qualora accostate al passo delle *Metamorfosi* in questione. È però necessario dire che la datazione del mitreo della casa di Ostia è ora controversa: D'Asdia 2002 ha argomentato contro Coarelli, proponendo una datazione più tarda e incompatibile con la biografia apuleiana.

suscettibile di evocare un'altra persona reale, un contemporaneo particolarmente in vista nella società romana.⁵⁰² Ciò è tanto più determinante quanto qui è giocoforza constatare che dal punto di vista narrativo non sarebbe stato necessario specificare il nome del personaggio che nel racconto svolge il ruolo di un umile servitore del culto di Osiride. Una domanda si fa dunque ineludibile, perché Apuleio avrebbe dovuto servirsi di un nome simile, dalle così alte risonanze, per siffatto personaggio del romanzo?

Va notato che, semplicemente leggendo il passo, appare del tutto evidente l'intenzione dell'autore di *voler dire il nome*. Come per Savinio e Montano, a mio parere i dati testuali ed extratestuali di cui disponiamo lasciano propendere per l'esistenza di un rapporto reale tra due persone reali, lo scrittore e un membro della famiglia degli Asinii Marcelli; rapporto che il testo adombra *per metalepsin*, attivando in questo modo anche un indirizzo nel mondo fuori della finzione. Se così fosse, si chiarirebbe anche quale fu l'intento dell'autore nell'infrangere a questo modo la coerenza diegetica con la comparsa del proprio toponimico.

Come già detto la maggior parte degli studiosi moderni interpreta Asinio Marcello come nome di un personaggio fittizio. Essi intendono «Asinium» non come gentilizio ma come *praenomen*, pensando che Apuleio lo abbia scelto a scopo di produrre un divertente richiamo alla vicenda dell'asino narrata prima.⁵⁰³ Partendo da questa prospettiva la maggior parte degli editori è intervenuta sul testo con un'integrazione. I manoscritti tramandano infatti «Asinium Marcellum vocitari cognovi

⁵⁰² Ciò è stato giustamente notato dai commentatori groningiani, che scrivono: «It should also be kept in mind that the reading of a historical name in our passage is supported by its historical or pseudohistorical counterpart 'Asinius Marcellus'» (*GCA* 2015, p. 465 *ad loc.* al punto 2; cf. anche p. 451.).

⁵⁰³ Cf. ad esempio Nicolini 2005, p. 755 n. 29.

postea, reformationis meae alienum nomen»; e perché il gioco tra *Asinium* e *asinus* si faccia evidente dando così senso all'apposizione, Robertson integra <minime> davanti ad *alienum*, mentre altri stampa la più breve <non>, proposta già da Beroaldo. Di qui «un nome che decisamente si addiceva alla mia metamorfosi» (trad. di Lara Nicolini 2005).

Soltanto Zimmerman, curatrice della più recente edizione critica, mantiene il testo trádito senza integrare. A questo proposito i commentatori di Groningen argomentano per la non essenzialità delle integrazioni che in passato sono state proposte: «a negative particle, as inserted by most editors (though not Zimmerman 2012), is not needed» in quanto qui Lucio «seems surprised about the factual inconsistency of Asinius' name with his present state»,⁵⁰⁴ intendendo quindi *reformationis* come riferito alla sua ri-trasformazione in uomo, cioè al suo essere uomo e non al suo essere stato asino.

Vorrei qui suggerire un'altra ipotesi di lettura del passo in questione. Se è vero che in latino il termine *reformatio* può significare tanto “recupero della forma precedente” quanto, semplicemente, “trasformazione”, l'atto cioè di prendere o di aver preso una nuova forma, mi sembra tuttavia che in Apuleio la seconda accezione sia generalizzata. Se non erro, dovrebbe esservi un solo caso in cui il prefisso *re-* è semanticamente pregnante, attivante cioè la connotazione di un recupero della forma di prima, ed è in 11.16.3, in cui tuttavia Apuleio scrive «reformavit ad homines», precisando in quale direzione sia da intendere la *reformatio*. Anche in 3.23.6 il verbo *reformare* allude a una ri-trasformazione, ma anche qui è accompagnato dall'avverbio *rursus* e la direzione di recupero precisata: «rursus in facies

⁵⁰⁴ GCA 2015, pp. 462-463 *ad loc.*

hominum tales figuras reformare». In tutti gli altri casi *reformato* e *reformatio* significano l'atto di prendere una nuova forma.⁵⁰⁵

Mi sembra insomma più probabile che l'espressione «*reformationis meae*», in mancanza qui di ulteriore precisazione, alluda a tutta la precedente esperienza di metamorfosi da uomo in asino che Lucio ha narrato, piuttosto che alla recente ri-trasformazione in uomo. Le ragioni di questa mia preferenza non sono soltanto linguistiche, relative cioè all'uso semantico che Apuleio fa del termine *reformatio*. C'è una questione che inerisce infatti al significato e alla necessità di tale apposizione, «*reformationis meae alienum nomen*».

Nella mia prospettiva, la particella negativa integrata dalla maggior parte degli editori non soltanto sarebbe inutile come evidenziato dai commentatori di Groningen, ma persino guasterebbe il senso del testo. Se si pensa che Asinio sia una persona reale, e che con *reformationis* Apuleio alluda a tutta la precedente esperienza di metamorfosi raccontata dal narratore, ecco che l'autore, nel momento in cui inserisce nel testo, a mo' di omaggio, la persona reale di Asinio Marcello, vi appone la frase «*nomen estraneo alla mia metamorfosi*», prendendosi cura di precisare che questi non ebbe nulla a che fare con l'esperienza asinina e metamorfico-magica precedentemente riportata, al fine anche, credo, di allontanare da Asinio qualsiasi sospetto di pratica delle arti magiche o di una qualche collusione con gli eventi raccontati. Ma questa frase, se non ci stiamo ingannando, è anche più fine di quello che appare, e nasconde un complimento verso la persona interessata.

Platone nel *Cratilo* affronta il tema della correttezza dei nomi, e di conseguenza della loro eventuale attitudine ad essere utilizzati quali

⁵⁰⁵ Cf. *Met.* 2.5.7, 2.17.1, 2.30.2, 3.19.4, 3.22.1, 3.24.6, 3.25.3, 4.22.5, 5.16.2, 6.22.4, 7.6.4, 7.9.1, 9.1.5, 11.13.6, 11.30.3.

strumenti di ricerca della verità. Si affrontano due posizioni fondamentali, che rappresentano due approcci antitetici, entrambi in voga nella riflessione antica sul linguaggio: da un lato la concezione che vede nel nome una correttezza “naturale”, in quanto questo esprimerebbe la cosa che indica in virtù di una connessione intrinseca e originaria con essa; dall’altro la concezione per cui un nome è tale soltanto per convenzione, la quale è estrinseca ad esso e non ha rapporto con la sua natura. Dal dibattito che questo dialogo platonico inscena, emerge chiaramente che un nome era attribuito in modo corretto se «ἡ οὐσία τοῦ πράγματος δηλουμένη ἐν τῷ ὀνόματι», se «l’essenza dell’oggetto appare chiara nel nome».⁵⁰⁶ Ciò presuppone l’esistenza di un rapporto tra nome e ente, tra il nome e l’essenza della cosa designata; di qui il problema platonico di capire se i nomi siano stati posti correttamente, se il nome quindi «διδασκαλικόν τί ἐστὶν ὄργανον καὶ διακριτικὸν τῆς οὐσίας», «è strumento atto per insegnare e per discernere l’essenza».⁵⁰⁷ Un passaggio di questo dialogo è a mio parere particolarmente interessante per la comprensione della frase apuleiana. Perché il nome sia corretto, ci insegna il Socrate platonico, esso deve rispettare l’essenza. Se da un bello nasce un bello, e da un buono un buono, bisogna che anche questi nuovi nati siano chiamati coi medesimi nomi: da ciascun genere nasce infatti una progenie somigliante, quando non intervenga un prodigio. E per le cose generate contro natura, in forma di prodigio? Se una giumenta partorisce una prole bovina, questa – dice Socrate – dovrebbe essere denominata non dal genitore, ma dal genere al quale appartiene. Se da uno buono e pio nascesse un empio, questi non dovrebbe essere chiamato né Teofilo (caro a dio) né Mnesiteo (memore di dio) né con altro nome simile, bensì con qualcosa di contrario a questo.

⁵⁰⁶ Plat. *Crat.* 393d.

⁵⁰⁷ Plat. *Crat.* 388c.

Questa sezione del *Cratilo*,⁵⁰⁸ col suo concetto di τὸ τοῦ γένους ὄνομα, il nome del genere, è illuminante per la comprensione del complimento ad Asinio Marcello che la frase del nostro *philosophus Platonicus* a mio avviso contiene. Il nome Asinio non solo può far pensare all'asino, ma formalmente ne deriva: da un punto di vista morfologico *asinius* appare generato da *asinus*. Ma rispetto a quest'ultimo l'Asinio cui io mi riferisco, vuol dire Apuleio, ha un *alienum nomen*, un nome che non appartiene al medesimo genere. Asinio si chiama così ma non è per niente asino, e nulla ha a che fare con esso. L'aggettivo *alienum* qui indica estraneità al genere, anzi, esprime in rapporto ad esso una incompatibilità essenziale.⁵⁰⁹

Nel passo di cui discutiamo Lucio riferisce che il dio Osiride appare in sogno ad Asinio Marcello per dirgli che gli sarebbe stato mandato un uomo di Madauro, «sed admodum pauperem», cui avrebbe dovuto amministrare la sacra ordinazione, poiché la provvidenza divina avrebbe assicurato a quell'uomo la *gloria studiorum*, e ad Asinio un grande compenso.

Queste poche righe, nonostante la loro allusione a una realtà extradiegetica, sono perfettamente integrabili nel mondo della finzione di cui fanno parte. Il narratore Lucio infatti enuncia e considera queste istruzioni di Osiride come relative alla propria iniziazione.⁵¹⁰ Nella predizione si sottolinea la povertà della persona che è destinata ai sacra; nel prosieguo della storia sarà proprio la *duritia paupertatis* a ritardare l'iniziazione di Lucio.⁵¹¹ Si può essere incerti per quel che concerne il grande profitto che ne avrebbe ricevuto Asinio: se è vero che Lucio dovrà pagare una “tassa” per ottenere l'iniziazione, tale *summula* è dal narratore

⁵⁰⁸ 394a-e.

⁵⁰⁹ Un uso affine dell'aggettivo, ma privo di qualsiasi connotazione platonica, è in Cic. *De finibus* 1.11, dove *alienum dignitatis* sta per cosa incompatibile con la dignità. Per l'impiego di *alienum* + genitivo, cf. GCA 2015, p. 463 *ad loc.*

⁵¹⁰ Cf. *Met.* 11.28.1: «Ad istum modum desponsus sacris [...]».

⁵¹¹ *Met.* 11.28.2.

presentata come ben poca cosa, tanto che difficilmente potrebbe considerarsi come il *pendant* di quel grande compenso destinato al pastoforo.⁵¹² Tuttavia si potrebbe sempre pensare che questo *compendium* sia d'altra natura che economica, e soprattutto ch'esso rimanga celato perché non pertinente allo sviluppo della storia. Il dio predice anche una *studiorum gloria* per l'iniziato. E infatti di lì a poco, dopo l'iniziazione, Lucio comincerà a difendere cause nel foro, per sostentarsi; e così facendo riesce a raggiungere un buon tenore di vita.⁵¹³ In seguito Osiride gli appare in sogno, per annunciargli che è stato ammesso nel collegio dei pastofori; dicendomi anche, aggiunge Lucio, «*quae nunc, incunctanter gloriosa in foro redderem patrocina, nec extimescerem malevolorum disseminationes, quas studiorum meorum laboriosa doctrina ibidem exciebat*», «che ora senza esitazioni patrocinassi gloriosamente cause nel foro, e non temessi le calunnie seminate dai malevoli, suscitate in quell'ambiente dalla cultura che m'ero fatta a prezzo dei miei faticosi studi».⁵¹⁴ *Doctrina studiorum* e *gloriosa patrocina*, questa la controparte che nel mondo della finzione ha risposto alla *studiorum gloria* annunciata dalla predizione.

Se il grande profitto destinato ad Asinio Marcello appare, nell'universo del racconto, come un elemento che rimane indeterminato e nascosto, nel mondo reale esso potrebbe far riferimento a qualcosa di preciso, nel contesto di un rapporto tra lo scrittore e un membro della illustre famiglia romana di consolari. Questo rapporto, per come è presentato dalla profezia di Osiride, si incardina attorno a un elemento particolarmente significativo per la nostra ipotesi interpretativa, cioè che il Madaurense è *admodum pauperem*. Al di là di come vada intesa la

⁵¹² *Met.* 11.28.3: «*ueste ipsa mea quamvis parvula distracta, sufficientem conrasi summulam*».

⁵¹³ *Met.* 11.30.2: «*iam stipendiis forensibus bellule folum*».

⁵¹⁴ *Met.* 11.30.4. Traduzione di Alessandro Fo.

particella *sed* – cioè se con pieno senso avversativo o piuttosto come copula esplicativa, se riferita a *Madaurensem* oppure più largamente al contesto delle dispendiose iniziazioni⁵¹⁵ – questa espressione ha suscitato difficoltà nella critica, in quanto «while the ‘man from Madauros’ implies both Apuleius and Lucius [...] his poverty seems to match Lucius’ pennilessness in Rome rather than what we know about Apuleius’ life».⁵¹⁶ Essa invece, se intesa contestualmente alla nostra ipotesi, andrebbe ad acquisire una motivazione e un senso preciso anche fuori dell’universo extrafinzionale, in relazione alla persona reale dell’autore.

Si noti che ciò che la divinità annuncia quale esito del rapporto tra il Madaurense e un membro della famiglia degli Asinii, è la gloria letteraria per l’uno e un grande guadagno per l’altro. Nel mondo antico erano molto rari i casi in cui un autore potesse provvedere autonomamente all’edizione delle proprie opere; gli erano infatti necessarie notevoli fortune personali. Nella maggior parte dei casi i letterati avevano bisogno dell’appoggio di un ricco patrono che finanziasse le spese di edizione; sappiamo che questi acquisiva, per dir così, i diritti dell’opera, divenendone il legittimo proprietario, e gli editori principi dovevano quindi trattare con lui (almeno per ciò che concerne la prima tiratura).⁵¹⁷

⁵¹⁵ Su ciò si veda ora *GCA* 2015, pp. 467-468 *ad loc.*, con bibliografia.

⁵¹⁶ *GCA* 2015, p. 467 *ad loc.* Proprio a causa di ciò Graverini interpreta l’espressione come un fattore di frenamento nell’identificazione del personaggio Lucio con l’autore reale Apuleio; l’espressione sarebbe stata apposta soprattutto al fine di smussare la netta identità stabilita da *Madaurensem* in luogo di *Corinthiensem*, cf. Graverini 2007, p. 211, con la nota 69. Sul problema della povertà o ricchezza personale di Apuleio, credo che sia difficile esprimersi in senso assoluto, dato che la povertà è sempre qualcosa di relativo: si può essere poveri soltanto per qualcosa, soltanto in rapporto a qualcosa che si vuole ottenere. Se un gioco di parole mi sarà perdonato, Apuleio non fu certo *admodum pauper*, ma forse lo fu *ad modum*, entro certi limiti, in una certa misura, che ora andremo a ipotizzare. Per la questione della povertà, cf. *GCA* 2015, p. 468 *ad loc.* con bibliografia.

⁵¹⁷ Fondamentale su questo lo studio di Fedeli 1989, pp. 343-378.

Quello che qui mi sembra verosimile ipotizzare tra Asinio Marcello e Apuleio, è una relazione di mecenatismo. Del resto un atteggiamento tipico della classe dirigente romana era imitare, proseguire le nobili strade intraprese dagli avi; che un membro della famiglia degli Asinii Marcelli potesse avere interessi per attività di mecenatismo nel mondo delle lettere non dovrebbe stupire, se si pensa per quali meriti culturali, ad esempio, l'illustre figura di Asinio Pollione sia passata alla storia.⁵¹⁸ Il brano che abbiamo analizzato adombrerebbe questo rapporto nel tessuto del racconto, attraverso una strutturazione metalettica del significato: i *verba* della metadiegesi di Osiride sono portatori di un doppio indirizzo per cui assumono senso tanto all'interno quanto all'esterno della finzione, significando una cosa nel mondo della storia e un'altra nel mondo reale. Si tratta di una forma originalissima, e brillante, di dedica, posta alla fine e dentro l'opera, in coincidenza della *climax gloriosa* cui giunge la vicenda del protagonista. Se Asinio Marcello si fosse preso cura dell'edizione delle *Metamorfosi*, finanziandola, questa sarebbe divenuta suo possesso, e ne avrebbe potuto ricavare guadagno economico dal mercato librario; mentre ad Apuleio sarebbe rimasta la gloria letteraria.

Sappiamo che il centro dell'attività culturale di Apuleio era l'Africa settentrionale, ma che sicuramente egli soggiornò per un certo periodo a Roma, dove forse conobbe Aulo Gellio.⁵¹⁹ Per la sua personalità di uomo ambizioso e conscio delle proprie doti, l'eventualità di poter pubblicare a Roma un'opera della bellezza e dell'originalità delle *Metamorfosi*, di acquistare così fama e successo nella capitale, dové costituire un non piccolo allettamento. In questo senso è possibile che la figura di Asinio

⁵¹⁸ Tra cui: dedicatario di alcune ecloghe virgiliane, fondatore della prima biblioteca pubblica romana, promotore delle *recitationes*.

⁵¹⁹ Cf. Harrison 2000, pp. 6-8 per un breve ma documentato profilo biografico di Apuleio.

Marcello sia stata, come già suggerito da Coarelli, il suo *trait d'union* col mondo della capitale.

Stazio conclude la lettera posta a prefazione del secondo libro delle *Silvae* con le parole che seguono: «haec qualiacumque sunt, Melior carissime, si tibi non displicuerint, a te publicum accipiant; si minus, ad me reuertantur».⁵²⁰ Esse gettano luce su un aspetto molto importante del mecenatismo letterario romano: quando l'autore, nella fase che precede la divulgazione dell'opera, invia al proprio patrono-finanziatore un esemplare, quest'ultimo, com'è naturale, si trova nella posizione di poter decidere della sua pubblicazione.⁵²¹

A livello del tutto ipotetico si potrebbe immaginare che Apuleio avesse fatto preparare un bel manoscritto in rotoli papiracei della sua opera, in Africa o, perché no?, in Egitto,⁵²² magari vergato in un ottimo centro di produzione libraria di Alessandria,⁵²³ e che proprio questo qui avesse poi inviato ad Asinio Marcello, il quale sarebbe stato nella posizione di decidere se finanziare o meno la pubblicazione dell'opera *con una tiratura importante*,⁵²⁴ cioè nella posizione di decidere se, nelle parole di Plinio, «eundem [librum] in exemplaria mille transcriptum per totam Italiam provinciasque dimi[ttere]».⁵²⁵

Se così fosse, il passo metalettico alla fine dell'ultimo libro, ove compaiono tanto l'autore quanto il patrono, acquisirebbe una diversa e più

⁵²⁰ Stat. II, *pref.* 27-29 Courtenay. «Se questi componimenti, checché valgano, carissimo Melior, non ti saranno dispiaciuti, che ricevano da te un pubblico; altrimenti, ritornino pure a me» (traduzione mia).

⁵²¹ Cf. Fedeli 1989, p. 346.

⁵²² Quando Apuleio fa sosta ad Oea, il suo viaggio era in principio destinato ad Alessandria d'Egitto (cf. *Apol.* 72). Che Apuleio ad Alessandria abbia soggiornato, studiato e forse anche fatto ricerche per il suo libro oggi più celebre, è possibile se non probabile.

⁵²³ Cf. *Met.* 1.1.1: «papyrus Aegyptiam argutia Nilotici calami inscriptam».

⁵²⁴ Si noti che molto probabilmente, se non certamente, Apuleio non era “povero”.

⁵²⁵ Plin. *Ep.* 4.7.2.

interessante sfumatura. È come se, nello spazio limitato di un sogno, per il tempo minimo di quella metadiegesi, Apuleio avesse preso il posto del suo personaggio-narratore e Asinio quello del personaggio fittizio del pastoforo, quali individui realmente (cioè nel mondo extrafinzionale) interessati dalla profezia. Al pastoforo appare in sogno il dio Osiride, il quale profetizza per Apuleio la gloria letteraria, e per Asinio Marcello un gran profitto; quale forma di piacevole suasionem migliore di questa avrebbe mai potuto inventare lo scrittore per incoraggiare l'altro a investire sulla sua opera?

Se così fosse, sarebbe anche possibile che persino nel prologo si celi una strutturazione del significato analogamente ancipite. Questa qui non orientata a due diversi mondi, quello intra- e quello extra-finzionale, bensì a due persone dello stesso mondo reale, la prima individuata e la seconda indistinta. «At ego tibi varias fabulas conseram», dove con quel *tibi* l'autore potrebbe parlare direttamente ad Asinio quale primo lettore, come poi ad ogni altro lettore successivo. Riferendo *tibi* ad Asinio, è come se Apuleio offrisse l'opera a lui, intrecciasse per lui le varie storie, sperando che questi «papyrus Aegyptiam [...] non spernat inspicere»,⁵²⁶ e acconsenta a pubblicarla.

⁵²⁶ Cf. *Met.* 1.1.1.

PROLOGOLALIA

At ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram, auresque tuas benivolas lepido susurro permulceam, modo si papyrus Aegyptiam argutia Nilotici calami inscriptam non spreveris inspicere, figuras fortunasque hominum in alias imagines conversas et in se rursum mutuo nexu refectas ut mireris, exordior. ‘Quis ille?’ Paucis accipe. Hymettos Attica et Isthmos Ephyraea et Taenaros Spartiatica, glebae felices aeternum libris felicioribus conditae, mea vetus prosapia est. Ibi linguam Atthidem primis pueritiae stipendiis merui. Mox in urbe Latia advena studiorum Quiritium indigenam sermonem aerumnabili labore, nullo magistro praeunte, aggressus excolui. En ecce praefamur veniam, siquid exotici ac forensis sermonis rudis locutor offendero. Iam haec equidem ipsa vocis immutatio desultoriae scientiae stilo quem accersimus respondet. Fabulam Graecanicam incipimus. Lector intende: laetaberis.⁵²⁷

Così ha inizio il primo libro delle *Metamorfosi* di Apuleio, e il testo che abbiamo riportato secondo la più recente edizione critica è probabilmente, dell’intero romanzo, il luogo la cui esegesi è la più problematica.

⁵²⁷ *Met.* 1.1. «Ma eccomi qui, pronto a intrecciare per te varie novelle con questo mio discorso in stile di Mileto, e ad allietarti le orecchie ben disposte con un mormorare divertente: così potrai seguire meravigliato le mutazioni di forme e fortune umane in figure diverse, e poi di nuovo con mutuo scambio in quelle di prima, solo che tu non sdegni di ripercorrere con gli occhi quanto ho scritto, con l’arguzia di una penna del Nilo, su questo papiro egizio.

E vado a incominciare.

“E questo chi è?”

Sappilo in breve. L’attico Imetto e l’istmica Corinto e Sparta con il Tenaro, terre felici, e in libri ancora più felici rifondate in eterno: questa la mia antica nobiltà. Laggiù mi conquistai l’Attide lingua con le mie prime prestazioni di giovane recluta. Subito, quindi, nell’urbe de Lazio, estraneo alla cultura dei Quiriti, la lingua indigena in affannoso sforzo, senza nessun maestro, attacco e studio.

Ed ecco che la mia prefazione chiede venia se, rozzo parlatore, incapperò in qualche termine esotico o preso in diretta dal foro. Ma simili sbalzi di linguaggio sono in linea con lo stile dell’arte acrobatica, cui mi accosto, di sfoggiare salti da una cavalcatura all’altra. Diamo il via a una storia adattata dal greco. Lettore, attento: ti divertirai» (traduzione di Alessandro Fo). Da notare che la traduzione di Fo qui trascritta si basa sul testo stabilito da Robertson, il quale presenta una punteggiatura diversa da quello di Zimmerman da noi adottato in merito al verbo *exordior*. Questa differenza di lettura non incide però sulla nostra interpretazione del passo.

Numerosi sono difatti i punti oscuri del prologo di questa opera e la nostra trattazione qui non ha di certo l'ambizione di considerarli tutti, né quella di risolvere in maniera definitiva i dubbi relativamente a quelli che prenderemo in considerazione. La nostra riflessione ruoterà intorno a una questione precisa, quella dell'identità del parlante, intendendo identità nel suo senso più stretto, vale a dire a quale *persona* vada riferita l'istanza enunciativa: chi è, in questa sezione di testo, a dire "io". Tale problematica è interconnessa con due questioni esegetiche specifiche, cui non mi sembra siano state date finora risposte soddisfacenti: la prima concerne l'aporia introdotta dall'espressione «quis ille», la seconda l'interpretazione della frase «iam haec equidem ipsa vocis immutatio desultoriae scientiae stilo quem accersimus respondet».

Quello che è immediatamente evidente, e non questionabile, è che il prologo dell'opera intende instaurare un rapporto di comunicazione tra due entità, da un lato il locutore, dall'altro il destinatario di tale locuzione. Le persone coinvolte in tale rapporto però, almeno dal punto di vista formale, sono tre (cf. *ego, tibi, ille*). Tra queste, la seconda persona – che qui si declina in *tibi, tuas, spreveris, mireris, accipe, intende e laetaberis* – è la sola il cui riferimento è già inequivocabilmente iscritto nel testo quale soggetto del verbo «intende», cioè il lettore. Ne va diversamente per la prima e la terza persona, in quanto il tessuto linguistico, almeno fino a un certo livello, non ne esplicita il riferimento; chiarire quest'ultimo è però di importanza fondamentale per intendere in modo corretto su quali basi l'opera inizia.

Essendo questo appunto il prologo dell'opera, luogo privilegiato per la definizione di un "patto di lettura", la prima ipotesi e la più naturale

sull'identità della persona che qui dice "io" è quella dell'autore.⁵²⁸ A questa interpretazione fanno immediatamente difficoltà le informazioni di natura biografica che vengono fornite dopo il celeberrimo «quis ille», che presumono il greco come lingua madre e un apprendimento più tardivo della lingua latina, in quanto si tratta di dati che difficilmente possono essere riferiti ad Apuleio, figlio di un *duumvir* di Madauro nell'Africa Proconsolare, colonia romana d'età flavia.⁵²⁹ Il candidato successivo, di gran lunga preferito in tempi recenti, è il personaggio-narratore Lucio, che in altri luoghi testuali si presenta al lettore anche in qualità di autore del libro.⁵³⁰ Questa ipotesi trova forza nel fatto che non vi sia alcuna indicazione di un eventuale cambiamento di locutore tra i capitoli 1 e 2 del primo libro delle *Metamorfosi*,⁵³¹ per cui da questo punto di vista, nelle parole di Keulen, «there is no apparent reason to assume that this *ego* is not the same *ego* who makes programmatic statements throughout the novel».⁵³² Anche questa identificazione non è al riparo da obiezioni. Tutto il resto del romanzo è infatti presentato come il resoconto in prima persona di vicende accadute nella vita reale, mentre il punto di vista dell'istanza enunciativa del prologo guarda alla materia che sarà narrata come un agglomerato di storie divertente e fittizio, con connessioni letterarie milesie ed egizie.⁵³³ Questa obiezione è di natura *sostanziale*, e contro di essa si

⁵²⁸ Cf. Riefstahl 1938, p. 22; *GCA* 2007, p. 11-12.

⁵²⁹ Così Harrison 1990, p. 508: «Apuleius surely spoke Latin before Greek [...] and thus cannot be the speaker of the prologue».

⁵³⁰ Chiaramente in *Met.* 10.2.1: «facinus memini, sed ut vos etiam legatis, ad librum profero»; cf. anche 9.14.1: «fabulam [...] ad auris vestris adferre decrevi, et en occipio».

⁵³¹ Anzi, la particella *et* di «nam et illic» in 1.2.1 sembra sottolineare la continuità con le informazioni di provenienza geografica fornite in 1.1.3; cf. *GCA* 2007, p. 93 *ad loc.*

⁵³² *GCA* 2007, pp. 11-12.

⁵³³ Tale obiezione è leggibile in Harrison 1990, p. 508. In maniera astratta e poco persuasiva c'è chi ha tentato di annullare l'efficacia di questa osservazione sostenendo

erge la constatazione *formale* di un'assenza di indicazione del cambio di locutore nel passaggio al secondo capitolo, come se soltanto nel secondo capitolo la voce narrante abbandonasse la "convenzione prologica" per assumere la *persona* del protagonista. I sostenitori dell'identità tra l'"io" che parla nel prologo e la persona di Lucio non vedono quindi nel differente carattere del primo capitolo una ragione sufficiente a mettere in crisi tale identificazione: Lucio parlerebbe nel prologo in un primo momento come narratore generale non-caratterizzato, e successivamente nella propria "pelle" di personaggio che ha fatto esperienza delle vicende raccontate.⁵³⁴

Sul carattere distinto e tutto particolare del prologo hanno molto insistito Smith e Winkler, a partire dall'individuazione di numerose somiglianze, sia strettamente linguistiche⁵³⁵ sia di rapporto comunicativo in senso lato, tra di esso e quelli che possiamo leggere nelle commedie di Plauto.⁵³⁶

Smith interpreta la vaghezza delle notizie biografiche fornite dall'*ego* del prologo, dato che non possono essere riferite né ad Apuleio né a Lucio,⁵³⁷ come un fallimento (voluto) nel fornire un'informazione attesa: le

che la parola *fabula* non comporta necessariamente la connotazione di finzione, cf. De Jong 2001, p. 206-207.

⁵³⁴ Cf. Dowden 1982, pp. 427-428 e GCA 2007, p. 12. Cf. *contra* Harrison 1990, pp. 508-509, che ritiene improbabile tale slittamento di prospettiva.

⁵³⁵ Per questo si veda Callebat 1968, pp. 95, 114, 473-545; e Pasetti 2007.

⁵³⁶ Chiunque abbia familiarità con la commedia plautina trova tali somiglianze sono subito evidenti nella relazione con l'uditorio, nella forma di allocuzioni in seconda persona a spettatori o giudici, nella questione dell'identità del parlante e nella promessa di brevità (ad es. Plaut. *Aul.* 1: «ne quis miretur qui sim, paucis eloquar»), nella richiesta di attenzione e nella garanzia di divertimento (ad es. Plaut. *Asin.* 13-14 e *Amph.* 151), nell'accenno all'originale greco e alla traduzione in latino (ad es. Plaut. *Asin.* 11, *Trin.* 19). Su queste similarità cf. Smith 1972, pp. 516-520; Dowden 1982, p. 428; Tatum 1979, pp. 25-27; Winkler 1985, pp. 200-202; Dowden 2001, pp. 134-136.

⁵³⁷ Secondo lo studioso le circostanze del viaggio dalla Grecia a Roma che Lucio compirà in *Met.* 11.26 sono difficilmente conciliabili con le affermazioni presenti nel prologo.

affermazioni del prologo sarebbero secondo il critico deliberatamente assurde, perché qui il narratore, «like the buffoon showman who introduces a play of Plautus»,⁵³⁸ si prenderebbe gioco assieme al suo destinatario delle convenzioni che comunque è obbligato ad osservare;⁵³⁹ in tal modo Apuleio, imitando «the spirit of buffoonery»⁵⁴⁰ della commedia plautina, piuttosto che fornire notizie biografiche circa la provenienza del narratore, suggerirebbe informazioni di valenza letteraria, alludendo, attraverso l'immagine della migrazione, al passaggio dalla genesi greca all'opera latina.

Winkler interpreta le ultime frasi del prologo delle *Metamorfosi* come atti locutori di transizione: il parlante sarebbe sul punto, con esse, di entrare in un mondo fittizio. Il locutore del prologo «is a taleteller, an entertainer, a rhapsode of fables»,⁵⁴¹ ma quando dirà «eam Thessaliam ex negotio petebam»,⁵⁴² ecco che egli sarebbe entrato nel ruolo di attore, e starebbe parlando dall'interno del mondo del racconto. Così scrive lo studioso:

That transition from introducer *of* a tale to actor *in* the tale is familiar from the prologues of Plautus, in which the leader of the troupe (*dux gregis*) addresses the audience, often with jokes about identity, in a lively, dialogic manner. The same introducer then disappears into the world of the play, reappearing as one of the characters. The Plautine *prologus* is distinct both from Plautus, whose lines he speaks and whose name he mentions (*apporto uobis Plautum*, *Men.* 3), and he stands outside the world of the comic characters, mediating between the dramatic world and the world of the audience [...] The Plautine *prologus*, then, whether presenting himself as an actor who speaks for the company or as an actor already in costume for his role, has a liminal function: he marks off the contained universe of the play by speaking from a point of view that is specifically differentiated from the

⁵³⁸ Smith 1972, p. 516.

⁵³⁹ Il parallelo addotto è Plaut. *Men.* 5-10, dove secondo lo studioso il prologo attirerebbe l'uditorio promettendo di esporre l'argomento in poche parole ma poi deluderebbe tale aspettativa.

⁵⁴⁰ Smith 1972, p. 517.

⁵⁴¹ Winkler 1985, p. 200.

⁵⁴² *Met.* 1.2.1.

auctor fabulae, the scriptwriter, and the *actores fabulae*, the character roles». ⁵⁴³

Secondo Winkler questa particolarità, unita all'insieme delle somiglianze riscontrate tra il prologo plautino e quello apuleiano, sarebbe sufficiente a giustificare la tesi dell'identità separata del parlante, che pertanto non coinciderebbe né con Apuleio né con Lucio, ma di cui si potrebbe dire soltanto che si tratta di un greco itinerante non meglio definibile che in quel momento lavora a Roma come *storyteller*. Invero il problema stesso dell'identità del parlante (nella forma di Apuleio *vs.* Lucio) è per Winkler una questione mal posta: egli considera il prologo come «a nexus of connected identities, an enigma that offers itself to be resolved [...] a challenge for every kind of reader from the naive to the sophisticated to give an answer to the question *quis ille?*». ⁵⁴⁴ Questa lettura ha in parte fatto scuola, soprattutto in ambito anglo-sassone, e corrisponde a una certa visione del testo apuleiano, per la quale l'elemento centrale della poetica dell'autore dovrebbe essere individuata, potremmo dire, nel particolare atteggiamento di sfida ermeneutica nei confronti del lettore, attraverso una pratica semantica che spinge all'indeterminabilità. Su questa scia si colloca ad esempio un secondo contributo di Ken Dowden, nel quale lo studioso parla di un prologo che sfida il prologico in quanto fallirebbe nello stabilire nome e luogo d'origine del narratore, così come nell'identificare il personaggio principale e nel segnalare il contenuto dell'opera. ⁵⁴⁵ Per Dowden il prologo è polivalente, e sarebbe assurdo volerne identificare la singola istanza enunciativa dal momento che è stato

⁵⁴³ Winkler 1985 pp. 200-201.

⁵⁴⁴ Winkler 1985, p. 203.

⁵⁴⁵ Dowden 2001, pp. 123-125.

volutamente concepito per assommare identità diverse.⁵⁴⁶ Calca la medesima linea anche Carver, scorgendo in esso la conflazione delle identità di autore, narratore e testo; e a suo parere la domanda «*quis ille*» dovrebbe riferirsi a tutti e tre. Lo studioso afferma di poter ravvisare, nel romanzo come totalità, «a pattern of inscription, erasure, and reinscription of authorial identity. So the question, *quis ille?*, and the myriad answers to it, become part of the hermeneutic game that Apuleius plays with his reader».⁵⁴⁷

L'idea che Apuleio volesse creare una sfinge dell'enunciazione, un dispositivo retorico indecifrabile per il lettore, che il fine fosse stato sia quello di produrre un rompicapo ermeneutico sia quello di dissolvere la concezione corrente dell'identità come qualcosa di dato e di stabile,⁵⁴⁸ non mi sembra per nulla persuasiva, anzi deleteria nella misura in cui essa si presenta come una possibile soluzione del problema, tanto da scoraggiare ulteriori ricerche. A nostro parere la questione dell'identità della persona parlante non è affatto mal posta; al contrario, è un problema fondamentale che attende ancora una risposta soddisfacente.

⁵⁴⁶ Tra cui, un *prologus* non-caratterizzato alla maniera plautina; una voce retorica realizzante la transizione da *exordium* a *narratio*; l'autore Apuleio; il libro fisicamente inteso, secondo l'ipotesi di Harrison 1990. Cf. in particolare Dowden 2001, p. 129: «it is a fallacy to ask which one identity we should adopt to the exclusion of others».

⁵⁴⁷ Carver 2001, p. 163.

⁵⁴⁸ Per quest'ultima ipotesi di lettura, cf Too 2001. La studiosa individua nel prologo una retorica della dissociazione, tramite la quale Apuleio avrebbe invitato il lettore a dissociare il testo dalla presenza e dalla identificazione autoriali; attraverso una "iper-retoricità" che il prologo sviluppa si troverebbe configurata un'assenza di connessione tra identità testuale e identità reali. Per Too il significato dell'opera sarebbe quindi quello di mostrarci come l'"io" sia una costruzione intarsiata e multipla, che continuamente crea e disfa se stessa, e come l'identità sia in verità un'aggregazione, un'attività sempre *in fieri*. Per altre obiezioni a questi orizzonti interpretativi post-moderni (o post-coloniali) cf. Tilg 2007, p. 187.

Stephen Harrison ha tentato in un interessante contributo un'altra lettura del passo.⁵⁴⁹ Data la difficoltà di ascrivere l'«io» parlante del prologo tanto ad Apuleio quanto a Lucio, questo dovrebbe essere riferito a quel personaggio che sia in grado di soddisfare, sostiene Harrison, tre requisiti: essere sempre presente nel romanzo; poter mostrare facilmente distacco e onniscienza riguardo al contenuto; poter convenire meglio che Apuleio o Lucio ai dati biografici forniti. Il solo candidato che può corrispondere sembra essere il libro stesso, se concepito come oggetto personificato. Questa ipotesi si fonda sul fatto che le informazioni fornite dal parlante come risposta alla domanda «quis ille» sarebbero maggiormente spiegabili se riferite al libro, e alluderebbero ora all'uso di una fonte letteraria greca più antica, ora alla traduzione in latino dell'originale greco.⁵⁵⁰

Il motivo del libro parlante, dell'opera letteraria che introduce se stessa, non è certamente ignoto nella letteratura latina, se ne hanno esempi in Ovidio e in Marziale. Tuttavia gli esempi che Harrison cita a questo proposito, tra cui l'epigramma che dovè introdurre la seconda edizione degli *Amores* ovidiani, non mi sembrano paragonabili al caso apuleiano. Va in primo luogo notato che in questa *editio altera* degli *Amores* Ovidio non si permette mai di aprire alcuno dei tre libri con un componimento in cui l'istanza enunciativa non sia quella del poeta: in *Am.* 1.1, 2.1 e 3.1 è sempre la persona dell'autore che presenta le proprie scelte di poetica. Lo stesso accade nell'altro esempio citato da Harrison, il decimo libro di Marziale, dove a seguire il primo epigramma, pronunziato dal libro, ve n'è

⁵⁴⁹ Harrison 1990.

⁵⁵⁰ Secondo Harrison i dettagli forniti dopo «quis ille» perderebbero parte del senso e diverrebbero più criptici se fossero riferiti ad altre *personae*. Non concordo con questa posizione, mi sembra che essi non pongano particolare difficoltà qualora li si riferisca a Lucio.

subito un secondo in cui è il poeta che riprende la parola e presenta al lettore la sua opera.⁵⁵¹

Ma ciò che ha maggior peso qui, è che l'amenità di far parlare il libro può avere senso soltanto se il gioco è reso immediatamente comprensibile per il lettore, proprio perché questa non è la prassi normale. In assenza di una immediata possibilità di riconoscimento del libro quale soggetto parlante, tale scelta passerebbe inosservata fallendo così la sua stessa ragione di essere.⁵⁵²

Il problema dell'identità dell'istanza enunciativa del prologo consiste tutto nella co-presenza in esso di una prospettiva facilmente ascrivibile ad Apuleio e di un'altra riportabile invece a Lucio e non compatibile con la persona reale dell'autore. L'aporia che il testo ci presenta può essere formulata, nelle parole di Tilg, come segue:

My reading of the prologue so far has suggested that its speaker engages in a veritable literary programme. Such a programme, however, can usually only be conceived by an author. [...] Yet from the viewpoint of narrative coherence the person speaking must be Lucius.⁵⁵³

⁵⁵¹ È interessante notare che anche questa si tratta della seconda edizione di un libro già divulgato precedentemente, cf. Mart. 10.2.

⁵⁵² Conferma di ciò ci viene data dagli esempi latini che mettono a frutto tale personificazione, nei quali il libro immediatamente si identifica. Cf. Ov. *Am.* 1.ep.1 *fueramus libelli*; Mart. 10.1.2 *esse liber, libellus ero*; Ov. *Trist.* 3.1.1 *missus in hanc venio timide liber exulis urbem*. Harrison ovviamente non è ignaro di questa difficoltà, che però considera non significativa in relazione al nostro testo, perché i lettori delle *Metamorfosi* «will in the course of the novel experience other surprising turns and narratological tricks» (Harrison 1990, p. 510). Altra obiezione all'ipotesi di Harrison formula Tilg 2007, p. 188: «what is more, as the prologue ends and the story begins, the ego-perspective simply continues as if there were no difference at all between speaker of the prologue and narrator of the story».

⁵⁵³ Tilg 2007, p. 188. Lo studioso cerca di rispondere a questa aporia sostenendo che la persona parlante è Lucio, ma il programma letterario è di Apuleio, e qui si ha conflazione dei due nel senso che «Apuleius puts on the mask of Lucius in order to air his literary program». La riflessione di Tilg è interessante, la condividiamo in linea generale, ma non quale soluzione specifica del problema, per delle ragioni che appariranno evidenti in seguito.

Prima di tentare l'uscita da questa *impasse*, sarà necessario focalizzare l'attenzione su un altro problema che il testo presenta, e che oltre ad essere connesso al primo, in qualche modo ne rappresenta la chiave. Mi riferisco alla frase «quis ille», la quale, per chi non accetti di vedere in essa un «conundrum»,⁵⁵⁴ un giochetto insolubile che Apuleio proporrebbe al lettore, costituisce un problema esegetico fondamentale, che assomma in esso i principali nodi interpretativi del prologo. L'edizione critica che abbiamo adottata, come la maggior parte di esse, stampa «‘Quis ille?’ Paucis accipe» ponendo la frase tra virgolette e segnalandola come una domanda. Porla tra virgolette implica la creazione di un “effetto dialogo”, e molti interpreti difatti la considerano come una sorta di domanda mentale posta nella bocca del lettore, che interromperebbe l'eloquio del parlante per chiedergli di chiarire la sua identità. Così Harrison ad esempio, che la considera «natural enough»⁵⁵⁵ dal momento che il romanzo è iniziato con una brusca allocuzione al lettore (*at ego tibi*), alla quale quest'ultimo reagirebbe appunto dicendo «ma tu chi sei?». Irene de Jong la considera egualmente una domanda mentale di proprietà del lettore, ma, anziché rivolta al locutore, la immagina indirizzata ad una terza persona anonima presente e silente («chi è quello?»).⁵⁵⁶ Vorrei qui però notare l'artificiosità e complessità che risulterebbero attribuite ad un autore che, secondo questa interpretazione, non solo accoglierebbe nel suo eloquio una (immaginata) obiezione del lettore in forma diretta,⁵⁵⁷ ma pure la concepirebbe rivolta a terzi piuttosto che a se stesso.

⁵⁵⁴ Così Winkler 1985, p. 182.

⁵⁵⁵ Harrison 1990, p. 510.

⁵⁵⁶ Cf. De Jong 2001.

⁵⁵⁷ La studiosa ha cura di precisare che nelle *Metamorfosi* non mancano altri esempi di domande immaginarie attribuibili al lettore, e si tratterebbe di 9.30.1 e 10.33.4. Nel primo passo leggiamo: «Sed forsitan lector scrupulosus reprehendens narratum meum sic argumentaberis: ‘Unde autem tu, astutule asine...’» ecc.; nel secondo: «Sed ne quis

Altri ha pensato di risolvere la difficoltà che pone una domanda spuntata dal nulla leggendo in luogo di essa un'interrogativa indiretta dipendente da *accipe*, quindi «quis ille, paucis accipe»; e non mancano esempi apuleiani di questo uso.⁵⁵⁸

Il vero problema dell'espressione è in realtà un altro, e investe l'uso del pronome di terza persona. Si tratta di un caso di *metalessi d'enunciazione*, per come questa è stata definita da Sabine Schlickers in un interessante contributo recente volto ad approfondire l'analisi di tale concetto narratologico.⁵⁵⁹ La studiosa vi distingue le metalessi di enunciazione dalle metalessi di enunciato, e mentre tramite le seconde si indicano delle infrazioni diegetiche, temporali, spaziali o ontologiche, le prime trasgrediscono una situazione comunicativa. In particolare, ci troveremmo di fronte a quello che la studiosa definisce metalessi d'enunciazione orizzontale, cioè un fenomeno di trasgressione che occorre tra due situazioni enunciative differenti, ma situate all'interno dello stesso livello narrativo.⁵⁶⁰ Nella fattispecie, si ha qui “trasgressione” nella misura in cui l’“io” parlante del prologo fa riferimento a se stesso in terza persona (*ille*), quando avrà modo di recuperare la prima subito dopo (cf. *mea vetus prosapia est*). Perché?

La cosa ha inevitabilmente suscitato problemi agli editori, tanto che sono stati proposti interventi sul testo. Alcuni hanno voluto integrare «quis

indignationis meae reprehendat impetum secum sic reputans: ‘Ecce nunc patiemur philosophantem nobis asinum?’». Non mi sembra che questi paralleli facciano il nostro caso, poiché in questi esempi in cui il narratore immagina un'eventuale obiezione del lettore, l'accesso ai pensieri di quest'ultimo non avviene mai senza la mediazione di necessari *verba cogitandi*, quali «sic argumentaberis» e «sic reputans».

⁵⁵⁸ Cf. *Met.* 1.5.3, 10.18.1; *Apol.* 43.7. Per i dettagli si veda la discussione di Keulen in *GCA* 2007, p. 74 *ad loc.*

⁵⁵⁹ Schlickers 2005.

⁵⁶⁰ Orizzontalità sta a dire insomma la non infrazione dei livelli diegetici.

ille <ego>»,⁵⁶¹ altri ha suggerito, sulla base di un confronto plautino,⁵⁶² un facile emendamento del testo trādito ipotizzando «quis sim» in luogo di «quis ille». Tale congettura, che non è supportata da alcun manoscritto, appianerebbe la lettura del testo, eliminando da una comunicazione tra prima e seconda persona (cf. *at ego tibi*) il terzo incomodo che il pronome *ille* introduce; ne risulterebbe inoltre che il prologo sarebbe con più verosimiglianza pronunciato da Lucio, personaggio e narratore retrospettivo, nonché autore fittizio del libro, oppure dal libro personificato qualora si accetti l'ipotesi di Harrison. A partire da un atteggiamento conservativo nei riguardi del testo, Wytse Keulen pensa di poter spiegare la cosa su un piano retorico: «the speaker tactically avoids the direct form of communication between *ego* and *tibi* here, perhaps to underline that the audience is not yet familiar with his identity (direct address would imply familiarity)». ⁵⁶³ Questa spiegazione mi sembra debole, in quanto rimane comunque immotivato come mai tale scrupolo si affacci soltanto ora, dato che il parlante ha già esordito con «*at ego tibi*». A mio parere, se si resta in questa prospettiva, o si emenda il testo, o l'aporia introdotta dalla metalessi permane. Una breve digressione ora ci permetterà di affinare gli strumenti concettuali adottati al fine di avanzare un'altra ipotesi di lettura.

⁵⁶¹ Elmenhorst e Van der Vliet. Cf. *GCA* 2007, p. 74 *ad loc.*

⁵⁶² Si tratta di *Aul.* 1, in cui si legge: «ne quis miretur qui sim, paucis eloquar». La proposta è di Michael Winterbottom in Harrison-Winterbottom 2001, p. 9 in apparato e p. 12 nel commento, dove gli autori scrivono: «this celebrated question introduces a mysterious interlocutor who can be removed by the easy emendation qui sim ('hear in brief who I am')».

⁵⁶³ Cf. *GCA* 2007, p. 74 *ad loc.* Lo studioso sostiene la presenza di un altro caso simile nelle *Met.*, in cui vi sarebbe una analoga «tactical alternation between first and third person», ed è quello di 3.4.3. Non mi sembra che tale parallelo sia calzante: quando il narratore fa ivi uso della terza persona con «eum qui caedis arguatur», non lo fa riferendosi esclusivamente a se stesso, bensì a chiunque si trovi in una situazione simile, ed è la generalità di questo «chiunque che» a motivare l'impiego della terza persona, adottata in quanto essa gli permette di trascendere la singolarità del proprio caso specifico per allacciarsi a un comportamento comune.

Ulteriore approfondimento teorico

Abbiamo parlato nel corso di questo studio di metalessi e di se-riparazione. È ora opportuno riflettere maggiormente su questi due concetti e capire cosa, almeno da un certo punto di vista, li differenzia. A questo fine ci avvarremo ancora della raffinatissima tessitura testuale realizzata da Alberto Savinio in *Angelica o la notte di maggio*, analizzandone brevemente alcuni passaggi. Il primo che vorremo considerare è tratto dal secondo capitolo, di cui qui riportiamo parzialmente le prime tre sottosezioni:

CAPITOLO II

I

La cabina di von Rothspeer.

Fregio sottile di tritoni e delfini. Metalli e cristallerie. Tappeto di felpa. I ritratti di Aron Scialòm e di Allegra Binenbaum.

La fatica anziché sposare Rothspeer e abbatterlo nel sonno, lo esalta. [...] Allontaniamoci, o Clio, da questo insonne, felice nel nome e nei pensieri che attualmente lo governano.

Ferito d'amore è pure il segretario che veglia ancora a ora così tarda? Legge l'*Anthropogenie oder Entwicklungs Geschichte des Menschen* di Ernesto Haeckel, e si esalta: [...]

E Angelica Mitzopulos? Dorme la fatale fanciulla sotto l'imbutto della zanzariera. Vigila al capezzale dell'addormentata un angelo malinconico e bello, curvo e le ali ripiegate sul petto. Clio, amica mia, qui non mi pare conveniente esercitare il nostro mestiere di Icaromenippi. Torniamo, credi a me, nella cabina di von...

II

Quattro pareti nude. Camera di clinica modello.

L'antro della potenza rothspeeriana. Per l'uscio corazzato entra frettoloso il segretario.

BREPHUS. Signor barone, i nitrati sono precipitati di cinquanta punti. [...]

ROTHSPEER (*interrompendo*). Butta quattromila titoli sul mercato.

Pausa.
Il barone pensa:
«Perché? Rasentavo il cancello e non vedevo il giardino. Ora soltanto
m'inoltro tra i...».

III

Sulla parola «giardino», Alessandro Sturnara preme la peretta di gomma. Lampo violetto, musica.

FOTOGRAFO. Questa, o signori, è villa Allegra, dal nome della genitrice buon'anima del signor barone Felix von Rothspeer. [...] ⁵⁶⁴

Nella prima sezione di questo secondo capitolo del libro, della quale possiamo apprezzare vivamente il «cinematografismo» di cui parlava Savinio nella sua avvertenza per una riedizione mai avvenuta, ⁵⁶⁵ l'autore-narratore, indirizzando due allocuzioni a Clio, la «musa della storia», ⁵⁶⁶ compie una ricognizione notturna a descrivere le attività di tre personaggi del racconto, Rothspeer, Brephus e Angelica-Psiche, ⁵⁶⁷ saltando quindi da un luogo all'altro. Alla fine di questa prima sezione, il narratore dice di tornare, registicamente, nella cabina del barone quando la frase si rompe; la sezione successiva, 2.2, comincia con «Quattro pareti nude. Camera di clinica modello». Questa camera è, o non è, la cabina? A ben guardare tale decisione si fa qui impossibile. Le due aposiopesi alla fine della sezione prima e della sezione seconda del capitolo sono infatti per così dire agganciate dalle due riprese a inizio di 2.2 e di 2.3 in modo tale che le informazioni introdotte da tali riprese “calzino” lo spazio semantico lasciato aperto dalle interruzioni, suggerendo quindi in ambo i casi un possibile riempimento, una *riparazione della separazione*, per cui

⁵⁶⁴ Savinio 1995, pp. 364-365.

⁵⁶⁵ Cf. il primo capitolo dei nostri *Prolegomena*.

⁵⁶⁶ Così Savinio la definisce all'inizio dell'altra grande riscrittura apuleiana, il racconto *La nostra anima*. Interessante come Clio sia quindi presente in entrambe.

⁵⁶⁷ Si noti il raffinatissimo accenno all'angelo malinconico e bello, che altri non è se non il dio Amore, il quale veglia su lei dormiente.

l'interazione semantica realizzata per interruzione sintagmatica produce, a proposito della camera di cui si parla in 2.2, ora il significato "cabina" (attorno alla prima aposiopesi, tra 2.1 e 2.2) ora il significato "villa Allegra" (attorno alla seconda, tra 2.2 e 2.3).

In questi due *passaggi* (le transizioni da 2.1 a 2.2, e da 2.2 a 2.3) operano due fenomeni di se-riparazione che producono due esiti semantici contraddittori. L'exasperazione del procedimento praticata in questo punto da Alberto Savinio ci è utile per determinare la sua caratteristica essenziale, che consiste in una sorta di suggerimento semantico non confermato. Tale procedimento genera insomma una realtà senza confermarla *come tale*: un determinato rapporto viene portato alla luce, imponendosi così alla comprensione come "cosa che appare", della quale è però incerta la caratura ontologica perché indeterminabile strutturalmente, perché presa da una irriducibile indecidibilità tra autentico essere e falso apparire.

Si consideri, in questa stessa direzione, l'inizio del capitolo quinto del romanzo saviniano, in particolare i primi due sottocapitoli, 5.1 e 5.2:

CAPITOLO V

I

IMPRESARIO. I signori desiderano?

MAZAS E BERGER. Siamo stati convocati per recitare una piccola parte... È qui che?...

IMPRESARIO. Precisamente. Ma è ancora presto.

BERGER. Comment! vous me faites venir de Paris...

IMPRESARIO. Capisco. È un deplorable malinteso.

MAZAS. Hombre! me ha hecho Ud. venir de Madrid...

IMPRESARIO. Chiedo scusa...

MAZAS E BERGER. Andiamo via!

IMPRESARIO. Si accomodino di là, abbiano pazienza. Li chiamerò io stesso quando sarà ora.

I signori Rafael Sanchez Mazas, secretario del Consejo Superior de Trabajo, e René Berger, conseiller délégué [n: Così stampa la nostra edizione adelphiana di riferimento, e così qui riproduciamo, ma in francese

alla parola *délégué* è necessario un altro accento sulla seconda sillaba.] de la société La Gauloise, se ne vanno brontolando contro il disservizio dell'impresa.

IMPRESARIO. Ssss! (*li rincorre in punta di piedi*). Piano, per carità! Non si sente niente di quello che dicono in scena.

II

«Ahi!».

«S'è punto?».

«Maledetti fiori!».

«Succhi, succhi, signor Désiré».

«Che vuol succhiare! Non vede che pezzo di spina!».

«Non c'è rosa senza spine».

«*Je l'apprends à mes dépens*, mio caro Salto. Mi si dica ancora che i fiori sono adorabili!».

[...] ⁵⁶⁸

La scena trascritta in modalità teatrale nella prima sezione è totalmente incomprensibile per il lettore giunto a questo punto del racconto; il ruolo dei personaggi Mazas e Berger si chiarirà difatti soltanto nel capitolo undicesimo, perché è soltanto alla fine del romanzo che essi riappariranno. Quello che però ci interessa notare è che la figura dell'impresario è qui massimamente equivoca. Se l'unico impresario finora nominato è Isidore Désiré, impresario del teatro di varietà Orfeo, tuttavia un fenomeno di se-riparazione pone in situazione di *indecidibilità* una eventuale identificazione della figura dell'impresario che appare nella enigmatica scena riportata in 5.1 con quella del personaggio Désiré, impresario teatrale all'interno dell'universo diegetico.

La sezione 5.1 termina con «non si sente niente di quello che dicono in scena», cioè Mazas e Berger sono arrivati mentre qualcosa in scena si sta recitando; poi v'è interruzione, e la sezione 5.2 ospita la *narrazione*⁵⁶⁹ di un dialogo tra Désiré ed Emanuele Salto. Tale interruzione apre la possibilità

⁵⁶⁸ Savinio 1995, pp. 382-383.

⁵⁶⁹ Il dialogo, differentemente dal precedente, è trascritto in modalità narrativa, non teatrale.

che 5.2 sia appunto la narrazione di quel qualcosa avvenuto in scena nel momento dell'arrivo di Mazas e Berger, e che quindi l'impresario nominato in 5.1 non sia affatto Désiré; ciò comporterebbe che quest'ultimo sia personaggio di un universo diegetico che la sezione 5.1 ingloba e di cui è cornice.⁵⁷⁰ Tale possibilità è data dall'effetto di complemento semantico generato dalla interruzione, ma è data soltanto come possibilità non confermabile, destinata a rimanere nell'indecidibile, in quanto in linea teorica è anche e sempre possibile che l'impresario di cui si parla in 5.1 sia proprio Désiré, e che la sezione 5.2 rappresenti un altro momento "cornice" indipendente, cioè che 5.1 non sia più esteriore di 5.2, bensì siano situate entrambe allo stesso livello di incapsulamento diegetico; in questa seconda prospettiva, ciò che avviene in scena, nella scena nominata alla fine di 5.1, non verrebbe quindi mai detto, sarebbe posto dall'autore in ellissi, e Alberto Savinio avrebbe soltanto riferito due dialoghi "fuori-scena" dell'impresario, il primo con Mazas e Berger, il secondo con Salto.

Vorremmo terminare questa digressione teorica considerando un fenomeno di se-riparazione specificamente enunciativo, che possiamo leggere nell'ultima sezione del capitolo nono del romanzo saviniano, e che qui riportiamo:

Lebe Wohl! La città è sparita. I lumi del porto sono naufragati in fondo a quel mare bianco, senza movimento. È cominciato il viaggio verso il sud: il lungo, eterno, melodioso viaggio.

Angelica dorme sui cuscini dell'automobile.

SUGGERITORE. E tu la guardi. L'hai trovata finalmente quella felicità che ti sfuggiva. Vedi? Era in te il segreto che conveniva svelare, in te l'enigma che bisognava sciogliere.

Neve e silenzio, silenzio e stelle.

«Non una parola di più, non un gesto. Guarda: gli eroi morti e l'innamorato Achille, gl'inventori e i navigatori, i generali e i poeti, le

⁵⁷⁰ Vale a dire che la scena di 5.1 sarebbe extradiegetica rispetto agli avvenimenti finora raccontati nel libro.

grandi officine silenziose e le macchine tristi di non avere figlioli, gli alberi pensosi che parlano come sordomuti e gli occhiali che guardano, i guanti che carezzano e gli abiti che passeggiano soli, i letti che dormono senza riposo e le scatole coi loro segreti, i soli tramontati che risorgono senza luce e i frammenti di lune coricati nelle vetrine dei musei, le bambole che non giocano più e le scarpe che hanno dimenticato l'odore delle strade, le città distrutte e risorte per renderti omaggio e gli antenati che ti sorridono dalle finestre del cottage. Che vuoi di più? Inchinati e saluta».⁵⁷¹

L'ultimo paragrafo del capitolo inizia su un fenomeno di se-riparazione enunciativa. Una interruzione ed ellissi lo rendono infatti indecidibile in rapporto alla determinazione della sua fonte enunciativa: esso è incluso tra le virgolette che tipograficamente segnalano il discorso diretto, ma chi è a pronunciarlo? Due righe prima l'eloquio del suggeritore⁵⁷² è stato riportato in modalità di scrittura scenica, ora l'ultimo paragrafo è riportato dal narratore quale discorso diretto attribuito quindi ad una istanza enunciativa altra da lui stesso. Il "riempimento" dovuto alla se-riparazione suggerisce che esso sia un messaggio ancora del suggeritore, ma ciò non è confermabile. A ben guardare l'indecidibilità si ripercuote qui anche sul destinatario. Il suggeritore si era riferito al personaggio Rothspeer. Ma ora, con l'ultimo paragrafo, chi parla a chi?⁵⁷³

Intendo quindi prendere teoricamente in conto una differenza tra se-riparazione enunciativa e metalessi enunciativa: mentre la seconda comporta una risposta, uno scioglimento dell'indeterminazione, cioè la trasgressione *decidibile* di una data situazione comunicativa, la se-riparazione invece *testualizza l'indecidibilità*, sfruttandone il portato

⁵⁷¹ Savinio 1995, pp. 420-421.

⁵⁷² Splendida metalessi per cui questa figura extrafinzionale impiegata dai teatri in qualità d'ausilio per gli attori per sovvenire ai loro buchi mnemonici entra nella storia, facendosi essa stessa personaggio nella finzione.

⁵⁷³ La letteratura comincia dove non si sa più chi scrive, diceva Jacques Derrida. Cf. Derrida 1999, soprattutto la seconda parte, intitolata *La littérature au secret*, e Cixous 2013.

semantico. È a partire da questa consapevolezza che vorrei tornare al prologo apuleiano per suggerire un'altra ipotesi di lettura.

Pro sententia mea sua voce

La mia idea è che l'aporia introdotta da «quis ille» si spegne nel momento in cui riconosciamo in questa espressione non tanto una metalessi enunciativa, quanto un fenomeno di se-riparazione dovuto alla mancanza di segni diacritici della scrittura antica, in particolare le nostre virgolette per come esse ritagliano un discorso diretto riferibile ad altra istanza narrativa che la principale. Credo che l'attuale situazione testuale del prologo sia conseguenza, da un lato, del tentativo apuleiano di *imitazione di una scena*, e dall'altro di una storia secolare di indebito emendamento della lezione dell'archetipo, dovuto all'incomprensione di siffatto tentativo dell'autore. Ma andiamo con ordine.

Questo testo instaura una comunicazione diretta tra un "io", la voce parlante, e un "tu", il fruitore dell'opera, un *lector*, che immediatamente è posto, rispetto alla voce parlante, in una posizione di ascolto (*auresque tuas*). Va subito detto che tale posizione non è quella della ricezione passiva: perché la fruizione abbia luogo sono necessari, da un lato, una disposizione mentale di accettazione (*benivolas, non spreveris*) e, dall'altro, un atteggiamento pragmatico attivo (*inspicere, intende*). È chiaro come questi pochi elementi delineino già l'ossatura di un "patto di lettura": le prime righe delle *Metamorfosi* hanno l'evidente funzione di chiarire al lettore in quale maniera egli deve accostarsi all'opera, cosa può da essa aspettarsi (quale argomento) e come deve affrontarla. Esse costituiscono pertanto una zona liminare, che funge da contatto tra il mondo reale del

lettore e quello rappresentato nell'opera; tramite essa il lettore per la prima volta incontra, conosce l'opera, anzi, vi si addentra.

Normalmente nelle opere letterarie antiche, laddove vi sia in posizione iniziale una qualsiasi forma, anche minima, di presentazione o di riflessione sull'opera, se vi è un "io" che parla, questo coincide con la persona dell'autore; e lo stesso si può dire per ciò che concerne i riferimenti al lettore: in sede proemiale è l'autore, non altri, che si rivolge o si riferisce a lui. Questa considerazione non risolve la questione dell'identità del parlante, ma semplicemente crea uno sfondo in cui collocare l'*incipit* delle *Metamorfosi* in rapporto a tale problema. Credo che qui l'attesa normale di un lettore antico fosse quella di un *ego* riferito all'autore stesso, tanto più che nella fattispecie è al lettore che questa voce parlante si sta rivolgendo, delineando un patto di fruizione che coinvolge direttamente il suo destinatario. Ora, Apuleio ha assecondato o disatteso tale aspettativa del lettore?

È stato notato come Apuleio abbia realizzato questo rapporto di comunicazione tra l'"io" parlante e il lettore in uno stile, per quanto ricercato, da conversazione, che ha non pochi punti in comune con quello delle commedie plautine.⁵⁷⁴ Questo è un dato importante, che deve essere rapportato al contesto letterario del secondo secolo d.C., e in particolare al posto che Plauto occupava in autori come Frontone, Gellio e, naturalmente, Apuleio. Il poeta di Sarsina era per costoro, da un lato, un autore divenuto straordinariamente di moda⁵⁷⁵ e, dall'altro, un maestro di autentica lingua, l'autorità da cui, ad esempio, si poteva ricavare il corretto uso dei

⁵⁷⁴ Cf. Smith 1972, pp. 516-520; Dowden 1982, p. 428; Tatum 1979, pp. 25-27; Winkler 1985, pp. 200-202; Dowden 2001, pp. 134-136.

⁵⁷⁵ Cf. Gell. 3.3, il quale ci dà un'idea del gusto che la società letteraria del secondo secolo dovè avere per la poesia arcaica, e in peculiar modo plautina.

termini;⁵⁷⁶ occorre quindi per noi non trascurare questo clima letterario, in quanto suscettibile di avere incidenza a livello della ricezione. Per essere più esplicito, ho l'impressione che il riconoscimento da parte del lettore della presenza dell'ipotesto plautino facesse parte del progetto apuleiano di strutturazione prologica. Quindi, piuttosto che inferire un'istanza narrativa astrattamente separata tanto dal personaggio quanto dall'autore,⁵⁷⁷ a seguito delle inequivocabili evidenze di "presenza" plautina, ipotizzo, da parte di Apuleio, un rapporto *attivo* di imitazione. Se così fosse, la chiarificazione di tale rapporto sarebbe premessa necessaria per la comprensione sia della struttura del prologo sia del suo significato.

Si consideri ad esempio il prologo della commedia plautina intitolata, guarda caso, l'*Asinaria*. Questo era, in tutta probabilità, pronunziato dal capocomico;⁵⁷⁸ egli si rivolgeva in primo luogo agli spettatori con un augurio, richiedendo attenzione (vv. 1-3), poi al banditore affinché con uno squillo di tromba attirasse l'attenzione della platea e ne ottenesse il silenzio (vv. 4-5), poi di nuovo agli spettatori per presentare la commedia che la compagnia avrebbe recitato (vv. 8-14), terminando con un'altra richiesta di attenzione e un altro augurio (vv. 14-15).

Ho l'impressione che Apuleio abbia voluto imitare *grosso modo* questa struttura, in primo luogo recuperando e adattando, al suo scopo e al suo mezzo, la relazione che nel teatro arcaico il capocomico intratteneva col suo uditorio. In questo contesto è degno di nota il passaggio dal plurale plautino di un pubblico collettivo (*spectatores, vos*) al singolare apuleiano di uno concepito individualmente (*tibi, lector*). Difficilmente sfuggono al

⁵⁷⁶ Cf. ad es. Gell. 1.7.17, dove Plauto appare come una sorta di *pater Latini sermonis*, ed è considerato «verborum Latinorum elegantissimus».

⁵⁷⁷ Cf. Smith 1972 e Winkler 1985, p. 202.

⁵⁷⁸ Come anche quelli della *Casina*, dei *Captivi*, dei *Menaechmi*, del *Poenulus* e del *Truculentus*; per il prologo di capocomico cf. Raffaelli 1984.

confronto alcune piccole affinità, chissà se fortuite, come quella di *aturesque* con l'*auritum* che l'*Asinaria* ci offre al v. 4, o quella, sintatticamente più interessante, dell'apuleiano *ut mireris* con il plautino *ut sciretis* del v. 7. Entrambi i prologhi si concludono alla stessa maniera; anzi, si può persino dire che le ultime due frasi apuleiane, «*Fabulam Graecanicam incipimus. Lector intende: laetaberis*», rappresentano l'estrema sintesi dei vv. 10-14 del prologo plautino.⁵⁷⁹

Un aspetto del prologo apuleiano cui non è stato dato particolare rilievo,⁵⁸⁰ è lo sviluppo dell'istanza enunciativa ora in numero singolare (*ego, conseram, permulceam, exordior, mea, merui, excolui, offendero*), ora in numero plurale (*praefamur, accessimus, incipimus*). Nella mia ipotesi questa oscillazione non è casuale, ma sottende all'articolazione di una dialettica tra individualità e collettività che contribuisce, assieme agli altri elementi di allusione plautina, alla riconoscibilità da parte del lettore di quel che dovè essere il tentativo di imitazione narrativa di una scena. All'interno di tale contesto imitativo, è possibile attribuire al pronome *ille* un pieno valore indicale: attraverso di esso il parlante, anziché fare riferimento a se stesso, individuerrebbe un'altra persona immaginata presente sulla immaginata scena, come ad esempio avveniva con i due personaggi dei prigionieri, ma lì due attori in carne e ossa, nel prologo dei *Captivi*.⁵⁸¹

I problemi che il prologo ha sempre suscitato a livello della determinazione della voce parlante sono a mio avviso dovuti alla presenza

⁵⁷⁹ Si noti anche, quale altra analogia, come nella commedia leggiamo «*quod ad argumentum attinet, brevest*», e difatti questo è in essa praticamente assente; nel romanzo l'«argomento» è egualmente assai stringato: «*figuras fortunasque hominum in alias imagines conversas et in se rursum mutuo nexu refectas*».

⁵⁸⁰ Ad eccezione di Calonghi 1915, la cui lettura però è assai diversa dalla mia.

⁵⁸¹ Cf. Plaut. *Capt.* 1-2: «*Hos quos uidetis stare hic captiuos duos, / illi qui astant, hi stant ambo [...]*».

in esso di una duplice istanza. Due sono infatti le individualità che l'autore immagina presenti in questa "scena" che offre al lettore: la propria e quella del personaggio-narratore Lucio. Dopo la frase «'Quis ille?' Paucis accipe» è l'altra persona immaginata presente che prende la parola per fornire indicazioni sulla sua identità.⁵⁸² Si noti che al termine di questa presentazione il personaggio chiede scusa a nome di tutta la, mi si passi il termine, compagnia (cf. «praefamur veniam»), per quello che prospetta come un difetto suo proprio (cf. «offendero»), trattandosi di un immigrato greco che parla in latino. Questo intervento del personaggio Lucio, vero e proprio *discorso diretto* all'interno di una elocuzione dell'autore Apuleio (che quindi noi avremmo riportato, secondo le nostre convenzioni tipografiche, tra virgolette), è però temporaneo, e la parola ritorna al primo locutore subito dopo «offendero»,⁵⁸³ per cui sarà nuovamente la voce

⁵⁸² È inevitabile notare che nella finzione Lucio è originario di Corinto, mentre qui si presenterebbe facendo un triplice riferimento ad Atene, a Sarta e a Corinto. Il problema non è risolvibile se non interpretando queste ultime come una sorta di ascendenza culturale, piuttosto che come designazioni di provenienza locale precisa. Sulle connotazioni culturali e letterarie dell'espressione si vedano Clarke 2001 e Innes 2001. Altra, se così vogliamo chiamarla, incompatibilità leggera tra quanto il personaggio affermerebbe qui nel prologo e quanto invece racconterà più tardi, è il fatto che alla fine del romanzo nessuna menzione è fatta del lungo apprendistato del latino. Lucio arriva a Roma, frequenta il tempio di Iside; dopo un certo periodo di permanenza, probabilmente di un anno (sulla difficoltà dell'espressione «transcurso signifero circulo Sol magnus annum compleverat» cf. *GCA* 2015 *ad loc.*, p. 448, con bibliografia delle varie ipotesi interpretative) effettuerà una nuova iniziazione ai misteri di Iside; in seguito inizierà a guadagnare uno stipendio grazie all'attività forense (sulle varie possibilità interpretative di tale attività forense, cf. *GCA* 2015, p. 471 e pp. 483-484 *ad loc.*). Si può pensare che nel giro di un anno Lucio abbia imparato (o migliorato) il latino fino al punto da poter svolgere la sua attività di retore o di studioso. Ad ogni modo il nostro testo è particolarmente ellittico a questo proposito, se non ambiguo; e certamente in zone particolarmente liminari come l'inizio e la fine del libro tali espressioni che rimandano agli studi e all'attività forense sono suscettibili di assumere significati metaletterari alludendo, tramite le parole del personaggio, ora all'opera che il lettore ha in mano ora a chi ne fu l'autore.

⁵⁸³ È in questo punto che mi dissocio dalla lettura proposta da Drews 2006. Lo studioso ipotizza un passaggio di voce narrante dopo la domanda «quis ille», per cui prima di essa parlerebbe Apuleio e in seguito la narrazione sarebbe assunta da Lucio.

dell'autore a pronunciare «iam haec equidem ipsa vocis immutatio [...]» ecc., fino alla fine del prologo.

Si noti che all'espressione «vocis immutatio» sono state date finora interpretazioni poco soddisfacenti. La più comune (e più antica)⁵⁸⁴ è quella per la quale il sintagma alluderebbe al cambiamento di lingua dal greco al latino; in tempi più recenti si è ipotizzato che l'espressione faccia riferimento al cambiamento di tono all'interno dell'opera,⁵⁸⁵ oppure alla modulazione della voce di un eventuale *performer*,⁵⁸⁶ oppure a una deviazione dagli standard della composizione prosastica, cioè come cambio di registro stilistico da una variante di latino ad un'altra.⁵⁸⁷

Se la mia interpretazione fosse corretta, «vocis immutatio» non alluderebbe a niente di tutto questo, ma significherebbe ciò che l'espressione significa letteralmente, cioè «cambiamento di voce», riferendosi dunque al passaggio dell'istanza enunciativa dal primo locutore al personaggio, appena avvenuto. Quello che si fa qui determinante, è che a seguito di questa lettura, gli aggettivi e gli avverbi che precedono il sintagma «vocis immutatio» si trovano finalmente riempiti di un contenuto semantico preciso e relativo al contesto testuale più immediato. Ma per chiarire questo punto diventa necessario affrontare un problema ecdotico.

Le opere di Apuleio sono tramandate da circa quaranta manoscritti. È comune opinione che l'archetipo di tutta la tradizione sia conservato nel Laurenziano 68,2 (F), scritto a Montecassino nel secolo XI, e contenente, oltre a *Metamorfosi Apologia* e *Florida*, anche Tacito *Ann.* 11-16 e *Hist.* 1-5. Il codice è molto guasto meccanicamente, e per la ricostruzione di parti danneggiate ci si avvale e del suo diretto apografo, il Laurenziano 29,2 (φ),

⁵⁸⁴ Risale al Beroaldo, cf. Tilg 2007, p. 158.

⁵⁸⁵ Cf. Harrauer-Römer 1985 e Korenjak 1997.

⁵⁸⁶ È l'ipotesi di Keulen in *GCA* 2007, p. 88 *ad loc.*

⁵⁸⁷ Cf. Tilg 2007, pp. 175-178.

dataibile intorno al 1200, e di un gruppo di recenziori isolato da Robertson, i quali discenderebbero da una copia di F anteriore sia alla sua mutilazione nel f. 160 (corrispondente a *Met.* 8.7.7 - 8.9.2), sia alla trascrizione di ϕ . Sia ϕ che questi recenziori (detti della classe I) hanno funzione di supporto laddove il testo originario di F non è più leggibile, o per usura del codice o perché reso irriconoscibile da modificazioni posteriori; altrimenti, dove può leggersi il testo originario dell'archetipo, eventuali lezioni diverse da quelle di F offerte da questi manoscritti sono da considerarsi, per quanto attraenti, frutto di congettura.⁵⁸⁸

Tornando al nostro problema, «iam haec equidem ipsa vocis immutatio desultoriae scientiae stilo quem accessimus respondet» è il testo stampato tanto dal Robertson quanto dagli altri editori moderni;⁵⁸⁹ relativamente all'ultimo verbo, in apparato leggiamo che la lezione tramandata da F è «respondit», è l'emendamento è da Robertson genericamente attribuito alla sigla “v”. A proposito di questa, così scrive l'editore nell'introduzione:

Par v, j'entends une leçon manuscrite dont on ne saurait supposer qu'elle reproduise le texte de F, mais qui doit être regardée comme une correction intentionnelle ou involontaire de la part d'un scribe ou d'un savant anonyme. L'emploi de ce sigle n'exclut pas la présence de cette leçon en A, U, E ou S; il ne l'implique pas non plus.⁵⁹⁰

Un senso analogo attribuisce Giarratano alla sigla ς (emendamento al testo di F ricavato da un manoscritto qualsiasi, ad eccezione di ϕ e A).

⁵⁸⁸ Questa, ripeto, è l'opinione comune. Oronzo Pecere ha sollevato il dubbio che i mss. della classe I possano costituire un ramo indipendente da F, ma i tentativi finora effettuati di rintracciare una diversa linea di tradizione non hanno prodotto risultati soddisfacenti. Cf. Robertson 1924, Pecere 1987, Magnaldi-Gianotti 2000.

⁵⁸⁹ Se ne dissocia solo parzialmente Zimmerman, stampando la congettura «accersimus» in luogo del tràdito «accessimus» presente nell'edizione veneziana del 1493; su questa lezione cf. Harrison-Winterbottom 2001, p. 15 e *GCA* 2007, p. 90 *ad loc.*

⁵⁹⁰ Robertson 1940, pp. LI-LII.

Sotto queste sigle trova insomma riparo una congerie di varianti tramandate dai manoscritti più recenti, senza ulteriore specificazione; ciò costituisce un limite delle edizioni moderne (e purtroppo non solo per Apuleio), già da tempo rilevato da Giorgio Pasquali: «In tutti quegli autori, e sono moltissimi, nei quali accanto a pochi mss. antichi ve n'è una grande quantità di umanistici o in genere di recenti, [...] è invalso l'uso di contrassegnare con un segno convenzionale, ζ, lezioni piacenti senza indicare neppure in quali codici si trovassero, senz'indagare la loro autenticità». ⁵⁹¹

Per quello che concerne il nostro caso specifico invece, il problema dell'autenticità diventa ora affrontabile. Gli editori moderni hanno emendato il testo dell'archetipo accogliendo una lezione trovata nei manoscritti più recenti, una lezione che, data la ricostruzione dello stemma, è palesemente di natura congetturale. Tale intervento è quindi motivato da *iudicium*, in quanto la lezione «respondit» di F non risultava comprensibile. ⁵⁹²

Se ora si considera la lezione dell'archetipo contestualmente alla nostra ipotesi di lettura, ecco che il perfetto del verbo *respondeo* svela il suo senso, collimando perfettamente con «vocis immutatio», così come con l'avverbio «iam» a principio della frase. «Iam» acquista il senso di “poco fa, or ora”: «Ora proprio questo stesso cambiamento di voce ha risposto...», o meglio «proprio questo cambiamento di voce qui ha appena

⁵⁹¹ Pasquali 1952, p. 39.

⁵⁹² Va a questo punto notato che se avesse ragione Pecere e si dovesse ammettere l'esistenza di un ramo indipendente della tradizione, e se questo ramo risultasse dopo accurate indagini portatore della lezione «respondet», ciò comunque non inficerebbe la nostra ipotesi esegetica, in quanto ci troveremmo di fronte a due varianti equipollenti: la questione dovrebbe misurarsi ancora sul piano del *iudicium*, su prove di coerenza testuale.

risposto...»,⁵⁹³ con un significato del verbo *respondeo* non nel senso finora attribuitogli di “corrispondere, essere conforme a”, ma in quello di “replicare, rispondere a una domanda” (cf. «Quis ille?»).

È interessante notare che tra le altre opere del Madaurense che ci sono pervenute esiste un passaggio profondamente analogo a questo, in cui l'autore fa un uso pressoché identico del verbo *respondeo*. Si tratta del sesto capitolo del *De Deo Socratis*. Qui Apuleio sta spiegando al suo pubblico che secondo Platone gli dèi sono separati dagli uomini e non intrattengono alcun commercio con essi. Se le cose stanno così, dice Apuleio, potrebbe nascere in qualcuno il sospetto che la *pietas*, la *religio*, le preghiere non servano a nulla, poiché siamo soli nel mondo, abbandonati ad esso, e gli dèi non si curano di noi. Ma occorre fare attenzione: non è questo, ci spiega Apuleio, il pensiero di Platone; e ce lo spiega in tal modo:

Non usque adeo – responderit enim Plato pro sententia sua mea uoce – non usque adeo, inquit, seiunctos et alienatos a nobis deos praedico, ut ne uota quidem nostra ad illos arbitrer peruenire. Neque enim illos a cura rerum humanarum, sed contrectatione sola remoui. Ceterum sunt quaedam diuinae mediae potestates inter summum aethera et infimas terras in isto intersitae aëris spatio, per quas et desideria nostra et merita ad eos commeant. Hos Graeci nomine daemones noncupant, inter <terrícolas> caelícolasque uectores hinc precum inde donorum, qui ultro citro portant hinc petitiones inde suppetias ceu quidam utri[us]que interpretes et salutigeri. Per hos eosdem, ut Plato in Symposio autumat, cuncta denuntiata et magorum uaria miracula omnesque praesagiorum species reguntur.⁵⁹⁴

⁵⁹³ Per tradurre «ipsa» impiego “qui” nel suo valore rafforzativo, in relazione con “questo”, come quando si dice “questo qui”.

⁵⁹⁴ Apul. *DDS* VI,132-133 Beaujeu. «Non fino a tal punto – potrebbe rispondere Platone per bocca mia a chiarimento della sua dottrina – non fino a tal punto sostengo che gli dei sono separati da noi ed estranei alla nostra esistenza, che neppure le nostre preghiere possano giungere fino a loro. Non penso infatti che non si curino delle faccende umane, ma solamente che non vi partecipino direttamente. Del resto esistono alcune potenze divine intermedie che dimorano in codesto spazio aereo, fra la sublime altezza dell'etere e la vile bassezza terrena, e che comunicano agli dei i nostri desideri e i nostri meriti. Hanno ricevuto dai Greci il nome di “demoni” e fra gli abitanti della terra e quelli del cielo fanno da messaggeri per le preghiere di quaggiù, per i dono di lassù; avanti e indietro portano di qui le richieste, di là i soccorsi, interpreti per gli uni e salvatori per

Come è qui evidente, Apuleio “fa parlare” Platone in prima persona, riportando un discorso diretto (cf. l’uso dell’*ego* in «praedico» e «remoui», e quello di «inquit» intercalato nel discorso del “personaggio”) come se fosse una risposta del filosofo ateniese ai dubbi che potevano sorgere presso l’uditorio del conferenziere afro-latino. L’uso che Apuleio fa qui di «responderit» corrisponde a mio parere esattamente a quello di «respondit» nel prologo delle *Metamorfosi*. Nella conferenza sul demone di Socrate, Platone per un attimo prende la parola, risponde attraverso la voce del suo discepolo (cf. «pro sententia sua mea uoce»); questo discorso diretto che l’autore gli attribuisce, termina in tutta verosimiglianza dopo il verbo «remoui»; con «Ceterum sunt...» la parola dovrebbe tornare allo scrittore latino, dato che si riferisce ai Greci come un popolo altro (“loro” anziché “noi”), e in seguito a Platone in terza persona (cf. «ut Plato in Symposio autumat»).

Per ragioni di chiarezza, trascriverò ora la distribuzione delle voci del prologo delle *Metamorfosi* per come io la intendo, segnalandola attraverso le convenzioni della moderna scrittura teatrale:

APVLEIVS. At ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram, auresque tuas benivolas lepido susurro permulceam, modo si papyrus Aegyptiam argutia Nilotici calami inscriptam non spreveris inspicere, figuras fortunasque hominum in alias imagines conversas et in se rursum mutuo nexu refectas ut mireris, exordior. Quis ille? Paucis accipe.

LVCIVS. Hymettos Attica et Isthmos Ephyraea et Taenaros Spartiatica, glebae felices aeternum libris felicioribus conditae, mea vetus prosapia est. Ibi linguam Atthidem primis pueritiae stipendiis merui. Mox in urbe Latia advena studiorum Quiritium indigenam sermonem aerumnabili labore, nullo magistro praeunte, aggressus excolui. En ecce praefamur veniam, siquid exotici ac forensis sermonis rudis locutor offendero.

gli altri. Platone afferma nel *Simposio* che sono proprio loro a determinare tutte le rivelazioni e a regolare i diversi prodigi della magia e i presagi di ogni genere» (traduzione di Bianca Maria Portogalli Cagli 1992).

APVLEIVS. Iam haec equidem ipsa vocis immutatio desultoriae scientiae stilo quem accessimus respondit. Fabulam Graecanicam incipimus. Lector intende: laetaberis.

Si noti come le virgolette apposte dagli editori moderni attorno a «quis ille?» non avrebbero qui più alcun senso, essendo tale frase non una domanda mentale del lettore non si sa come finita dentro l'eloquio del narratore, bensì una domanda reale del locutore rivolta al suo pubblico. Ovviamente è possibile interpretare l'espressione in maniera meno "drammatica" e leggervi una interrogativa indiretta dipendente da *accipe*, «quis ille paucis accipe»; ma ritengo sia meglio mantenere la domanda esplicitata, soprattutto in ragione del parallelo testé indicato col *De Deo Socratis*.⁵⁹⁵ Quello che rimane indecidibile e sommamente arbitrario, è a chi attribuire «Paucis accipe», se alla prima voce oppure alla seconda.

Se la mia interpretazione è corretta, ne consegue che «stilo» non è da intendersi come dativo, ma come ablativo di mezzo. Potremmo rendere la frase in questo modo: «ora proprio questo cambiamento di voce qui ha risposto grazie allo stile dal potere saltativo che abbiamo avvicinato».⁵⁹⁶ Il testo latino regala qui un'immagine molto bella e poetica, impossibile da tradurre nelle sue sfumature. L'uso transitivo del verbo *accedo* è infatti poetico, significa "avvicinare qualcosa". La *scientia desultoria* può essere intesa come il sapere, l'abilità, la capacità (e quindi il potere) di compiere salti acrobatici, con un'immagine che richiama l'arte circense del *desultor*.⁵⁹⁷ La parola *stilus* significa certamente stile, ma non può non evocare lo stilo quale strumento di scrittura. È come se l'autore si fosse

⁵⁹⁵ Nel quale Apuleio ha modo di farsi portavoce degli eventuali dubbi del suo uditorio, proprio formulando direttamente nel suo discorso le domande che quello avrebbe potuto pensare. Cf. *DDS* IV, 127-V, 132 Beaujeu.

⁵⁹⁶ Diversamente da Zimmerman e in accordo con Robertson, mi sembra si possa mantenere la lezione «accessimus» tramandata da F.

⁵⁹⁷ Cf. *GCA* 2007, pp. 88-89 *ad loc.*

avvicinato a uno stilo dai magici poteri, che gli permette acrobazie letterarie, quale quella, in questo caso, di saltare “in corsa” da una voce all’altra come il *desultor* da un cavallo all’altro.

La voce parlante principale credo si debba attribuire all’autore che, simulando una *scaena* con mezzi narrativi, si offrirebbe al lettore come una sorta di *dominus gregis* per presentargli il romanzo come se fosse una commedia, fornendogli indicazioni utili per l’individuazione dell’argomento, del genere dell’opera, della maniera in cui è stata scritta, ecc. ecc. Non da ultimo ciò gli permette di presentare al lettore il personaggio che sarà il protagonista e il narratore della storia principale, facendolo apparire come *altro da sé*, dettaglio non trascurabile in una storia raccontata in prima persona.⁵⁹⁸ Infine, ciò gli permette di comunicare in maniera quantomai chiara il carattere fittizio dell’opera, dicendo ai suoi lettori qualcosa come «haec res agetur nobis, uobis fabula».⁵⁹⁹

⁵⁹⁸ Sulla tendenza antica all’interpretazione autobiografica delle vicende narrate in prima persona cf. Carver 2001, Carver 2007 e Gaisser 2008.

⁵⁹⁹ Plaut. *Capt.* 52.

III. SAVINIO, O LA MANUTENZIONE DEL MISTERO

QUESTIONI NUZIALI

Mistero d'amore

Come ho avuto modo di indicare nel capitolo *Savinio lettore di Apuleio*, per Alberto Savinio Apuleio è lo scrittore che ha saputo testualizzare il mistero. C'è qualcosa che lo scrittore afro-latino *non dice*, e questa reticenza, questa inaccessibilità, scatena l'interrogazione nel suo senso più proprio di movimento ricercante la cosa che manca, e che mai potrà essere trovata. Il primato della domanda sulla risposta significa in questo caso la fondamentale inadeguatezza della seconda, o la sua provvisorietà. Nell'incontro tra lo scrittore italiano e la *fabula* apuleiana, la questione che affiora e che si fa tanto incolmabile quanto ineludibile, è quella del perché del divieto: quale ragione sottende il divieto imposto a Psiche di conoscere il volto di Amore.

Tale questione, oltre ad essere stata enunciata alla fine dell'articolo *Metamorphoseon*, viene esplicitamente evocata, in modo metanarrativo e metacritico assieme, all'interno di una delle riscritture saviniane della *fabula*. Così si esprime infatti il dottor Sayas, il personaggio del racconto *La nostra anima* che assieme a Perdita e Nivasio Dolcemare incontra e dialoga con Psiche nel museo dei manichini di carne:

Sayas riprese:

«Mirabile è il libro di Apuleio, ma possiamo noi dire che esso appaga pienamente la nostra aspettazione? C'è nella storia di questa fanciulla una parte enigmatica che Apuleio non chiarisce: la ragione per cui Amore, che viene ogni notte invisibile a congiungersi con lei, le vieta sotto la minaccia di andarsene per sempre, di conoscere il suo aspetto. *Sed identidem monuit ac saepe terruit, ne quando sororum pernicioso consilio suasa de forma mariti quaerat neve se sacrilega curiositate de tanto fortunarum suggestu pessum deiciat nec suum postea contingat amplexum*. Ecco il punto, signori.

Quale è la misteriosa ragione per la quale Amore non vuol essere veduto?».⁶⁰⁰

Le principali riscritture saviniane della *fabula* ruotano attorno a questo interrogativo, costituendo una sorta di problematizzazione continua del quesito. Prima di entrare in questa analisi occorre però individuare quale tipo di relazione i testi di cui ci occupiamo lasciano sussistere tra l'anima e l'amore. Il primo tentativo compiuto attraverso il quale Alberto Savinio si impegna in siffatta meditazione è il romanzo – così lo definisce Savinio stesso, nonostante oggi la critica sia più propensa a qualificare l'opera come “antiromanzo”⁶⁰¹ – *Angelica o la notte di maggio*, scritto nel 1925⁶⁰² e pubblicato nel 1927 a Milano dall'editore Giuseppe Morreale.

La prima cosa che va notata in relazione a questa riscrittura è un'operazione di ribaltamento, che agisce a diversi livelli. Anzitutto, non si può non osservare come la *fabula di Amore e Psiche* sia, in tutto e per tutto, una storia di donne. Essa è narrata da una vecchia a una giovane ragazza prigioniera, e racconta di una fanciulla dalla bellezza straordinaria, Psiche, tanto bella da suscitare l'ostilità della bellissima Venere, nonché la sua punizione, la sua vendetta. A osteggiare la felicità di Psiche una volta che questa ha incontrato e si è unita ad Amore, saranno le sue malvagie sorelle, che istigheranno con l'inganno la povera Psiche fino a farla peccare di una curiosità sacrilega. Nella *fabula* (ma solo nella *fabula*) la curiosità è donna. Tanto che Psiche stessa cederà nuovamente alla tentazione della *curiositas*,

⁶⁰⁰ Savinio 1999, p. 525.

⁶⁰¹ Così scrive Savinio a Lamberto Picasso, primo attore della compagnia del Teatro d'Arte di Pirandello, tra il novembre e il dicembre 1925: «Sono per finire un romanzo di cui sono soddisfatto», «Ho terminato un romanzo “Angelica o la notte di maggio”» (cf. la nota al testo di Alessandro Tinterri in Savinio 1995, p. 936). Chiaramente, tutto dipende da che cosa si intende per «romanzo». Hanno contribuito all'analisi di quest'opera Sanguineti 1977, Bellotti 2004, Zudini 2008 e 2008b, Sica 2010.

⁶⁰² La lettera di Savinio a Picasso nella quale l'autore accenna di aver terminato il romanzo risale al 9 dicembre 1925.

mentre torna dalla catabasi nel regno dei morti, aprendo il vasetto che Proserpina le aveva affidato e commettendo di nuovo il medesimo errore.⁶⁰³

Diversamente ne va nel romanzo saviniano, dove gli “attori” della curiosità sono Rothspeer e in particolare il suo segretario Arno Brephus, definito come il «chirurgo del mistero».⁶⁰⁴ Inoltre, il mistero qui non è, almeno direttamente, il volto, la forma di Amore; ma ciò che si nasconde dietro il volto della fanciulla, Angelica, che è indifferente alle cose del mondo e vive rapita in un *suo* segreto. In Alberto Savinio è la giovane donna, quell’Angelica «replica più fedele della divina Psiche»,⁶⁰⁵ a costituire un enigma per gli altri personaggi, la sua famiglia dapprima, che però presto rinuncia a voler comprendere,⁶⁰⁶ e suo marito poi, il barone von Rothspeer, che dopo il matrimonio è sconvolto da quella sua non-presenza, da quel suo rifiutarsi al di là di ogni rifiuto.⁶⁰⁷

Ma *Angelica o la notte di maggio* è anzitutto un romanzo d’amore, un romanzo che canta prima il folle innamoramento del barone per una fanciulla delle più umili, vista recitare ad Atene in un teatro di varietà, e poi il fallimento del suo tentativo di *possedere* ciò che desidera. Se il personaggio del dio Amore non è nel romanzo se non una comparsa, il sentimento dell’amore, col suo mistero e il suo problema, attraversa l’opera dal primo all’ultimo capitolo. E l’amore parla, dice Paul Ricoeur,⁶⁰⁸ esso *si*

⁶⁰³ Ap. *Met.* 6.20-21.

⁶⁰⁴ Savinio 1995, p. 426.

⁶⁰⁵ Savinio 1995, p. 358.

⁶⁰⁶ Cf. Savinio 1995, p. 378: «Gli anni passavano. Eufrosine Mitzopulos non si arrischiava più a guardare l’Angelica. Le girava intorno a grandi cerchi, come tigre intorno al fuoco. La Parascève si era chiusa in un’animosità sorda, implacabile».

⁶⁰⁷ Cf. Savinio 1995, pp. 401-403.

⁶⁰⁸ Mi riferisco a una conferenza pronunciata dal filosofo nel 1989 all’università di Tübingen, in occasione della ricezione del premio Leopold Lucas, conferitogli dalla

produce in un discorso caratterizzato da particolari stranezze, che fanno di esso «une autre sorte de langage». ⁶⁰⁹ Converrà un attimo riflettere sulle peculiarità di questo discorso. Esso è primariamente un discorso di lode: l'amore non argomenta, compone piuttosto un *inno* in cui il soggetto si rallegra alla vista di quell'oggetto che si innalza sopra tutti gli altri di cui egli ha cura. Agganciandosi alla fenomenologia dell'amore tentata da Max Scheler, ⁶¹⁰ Ricoeur abbraccia l'idea di una dimensione valutativa nell'amore, per la quale esso si risolverebbe nel passaggio dell'oggetto da un valore inferiore a uno superiore, fino a farlo rifulgere sopra di noi; l'amore è inteso quindi come movimento intenzionale, in virtù del quale, a partire da un dato valore di un oggetto, è il suo più alto valore possibile a essere visualizzato: «c'est de cette façon que l'amour n'est pas simplement une réaction à une valeur déjà éprouvée, mais une exaltation, un rehaussement de la valeur. Il crée, tandis que la haine détruit. L'amour augmente la valeur de ce qu'il saisit. L'amour aide son objet à devenir plus haut qu'il n'est en termes de valeur». ⁶¹¹ La particolarità del discorso d'amore non si limita però alla sua qualità innica. Tale celebrazione che esalta l'oggetto aumentandone il valore contiene altresì una singolare forza illocutoria, che potremmo esprimere come il comandamento di amare («amami!»), in relazione al quale il filosofo parla di un uso poetico dell'imperativo. ⁶¹² Comandamento *di* amare, nella piena ambiguità di tale genitivo:

facoltà di teologia protestante della detta università, il cui testo è ora leggibile in Ricoeur 2008, pp. 13-42.

⁶⁰⁹ Ricoeur 2008, p. 18.

⁶¹⁰ Cf. Scheler 1913.

⁶¹¹ Ricoeur 2008, pp. 24-25, n. 8.

⁶¹² Cf. Ricoeur 2008, p. 22: «cet usage a lui aussi ses connotations dans le vaste éventail des expressions s'étendant de l'invitation amoureuse, en passant par la supplication pressante, l'appel, jusqu'au commandement brutal accompagné de la menace de punition. C'est en vertu de la parenté entre le commandement: Aime-moi! et le chant de

Le commandement d'aimer est l'amour lui-même, se recommandant lui-même, comme si le génitif contenu dans le commandement d'aimer était à la fois génitif objectif et génitif subjectif; l'amour est objet et sujet du commandement; ou, en d'autres termes, c'est un commandement qui contient les conditions de sa propre obéissance par la tendresse de son objurgation: Aime-moi!⁶¹³

Questa forma imperativa della parola che l'amante indirizza all'amato/a, illocutoriamente compresa nel discorso d'amore, è un appello secondo la logica dell'equivalenza e della reciprocità, la quale interviene soltanto successivamente e soltanto a partire da una più fondamentale *economia del dono*: non si tratta di un *amo ut ames*, un "io dò affinché tu dia in ritorno", ma la richiesta di dare perché ti è stato dato, perché dono è stato già fatto.

Nel romanzo saviniano il barone von Rothspeer è un individuo che non ama le iperboli,⁶¹⁴ eppure tutto il suo atteggiamento riguardo ad Angelica è più che mai iperbolico.⁶¹⁵ Più volte è andato ad ammirare la fanciulla che recitava nel teatro Orfeo la «pantomima»⁶¹⁶ di Eros e Psiche, un giorno comprando persino tutti i biglietti al fine di essere il solo a guardare lo spettacolo e riempire le altre poltrone di rose.⁶¹⁷ Un'altra volta – verosimilmente la prima – si è levato in piedi alla fine dello spettacolo per «battere le mani con tale ardore, da lasciarci la pelle dei guanti

louange que le commandement d'amour se révèle irréductible, dans sa teneur éthique, à l'impératif moral, légitimement égalé par Kant à l'obligation, au devoir, par référence à la récalcitrance des inclinations humaines».

⁶¹³ Ricoeur 2008, p. 22.

⁶¹⁴ Cf. Savinio 1995, p. 364: «BREPUS. Signor barone, i nitrati sono precipitati di cinquanta punti. / ROTHSPER. Ti ho avvertito più di una volta che le iperboli non mi vanno a genio. "Calati" bastava. Butta sul mercato tremila titoli».

⁶¹⁵ Cf. ad esempio il capitolo 1.7 (Savinio 1995, pp. 361-362).

⁶¹⁶ Savinio 1995, p. 383.

⁶¹⁷ Cf. 1.4 e 1.6 (Savinio 1995, pp. 359-360).

scamosciati che gli calzano le mani».⁶¹⁸ Il narratore parla di «delirio dello spettatore»⁶¹⁹ e la scena dipinge un personaggio veramente smanioso, che i presenti percepiscono come pazzo. A spettacolo finito, fuori dal teatro, l'amore ha modo di farsi discorso – un discorso, appunto, di esaltazione e di lode:

Nella lancia svelta parata la poppa di tappeti, il barone sospirava:
«O Psyche! Psyche! Psyche!».
Di là dai giardini fioriti di luci, passò rapidissimo un treno illuminato
a festa.
Sollevandosi a stento sui cuscini:
«Arno» esclamò «vero che quella fanciulla è bellissima?».
«Ja, Herr Baron».
«Perfetta, divina?».
«Ja, Herr Baron».
«Vero che dal tempo degl'Iddii replica più fedele della divina Psiche
non era comparsa tra i mortali?».
«Nein, Herr Baron».
«Come, nein!».
«Non era volevo dire, signor barone».
«Temevo tu ti fossi invecchiato un'altra volta».⁶²⁰

Il dialogo sopra citato lascia percepire il differente stato mentale dei due personaggi: l'indifferenza, il normale distacco dalla “cosa” del segretario Arno Brephus, di contro al coinvolgimento, alla più alta implicazione emotiva del barone innamorato. La lode esalta la fanciulla, che certamente dovè essere bella,⁶²¹ facendola ascendere a «bellissima», a «perfetta», a «divina», un'esatta replica in terra della Psiche del mito. L'amore celebra l'oggetto da un lato, e dall'altro ringiovanisce il soggetto.

Ma lo fa solo temporaneamente: il barone sposterà la fanciulla di cui si è invaghito, ma non potrà conquistarla; la felicità che sperava di ottenere si

⁶¹⁸ Savinio 1995, p. 357.

⁶¹⁹ Savinio 1995, p. 358.

⁶²⁰ Savinio 1995, pp. 358-359.

⁶²¹ In altro luogo il narratore parla di «corpo inestimabile», cf. Savinio 1995, p. 380.

rivelerà niente più che un miraggio,⁶²² e il possesso (anche in senso carnale) di quella che *per la legge* è sua moglie gli sarà negato. La sua domanda d'amore, infine, non riceve risposta; la logica della reciprocità rimane sospesa.

Se il romanzo saviniano porta in scena tale storia d'amore infelice, la *fabula* apuleiana ne narrava una a lieto fine. Ma la differenza non è soltanto di segno, essa si articola qualitativamente e in maniera complessa. Per arrivare al punto essenziale, al cuore della questione, occorre anzitutto notare nel racconto dell'autore latino la generale assenza di quello che abbiamo finora chiamato *discorso d'amore*. L'amore, in Apuleio,⁶²³ non parla. L'incontro tra i due amanti è riportato dall'autore con grande sinteticità e precisione, come segue:

Iamque pro vecta nocte clemens quidam sonus aures eius accedit. Tunc virginitati suae pro tanta solitudine metuens, et pavet et horrescit et quovis malo plus timet quod ignorat. Iamque aderat ignobilis maritus, et torum inscenderat, et uxorem sibi Psychen fecerat, et ante lucis exortum propere discesserat.⁶²⁴

Se è vero che Psiche può percepire il marito, in quanto quegli non si mostra, soltanto tramite il tatto e l'udito, ed è appunto un suono dolce, pacifico che all'arrivare di lui le arriva alle orecchie («clemens quidam

⁶²² Il bellissimo capitolo 7 analizza questa disillusione dell'anima, pone fine a tal "ringiovanimento": il barone ormai non è più che un «personaggio lamentevole che non era il vero Rothspeer, ma un fratello debolissimo, malinconico di quello» (Savinio 1995, pp. 397).

⁶²³ Mi riferisco qui, ovviamente, alla *fabula*. Diversamente ne va in altri luoghi del romanzo, ad esempio nella storia tra Lucio e Fotide.

⁶²⁴ *Met.* 5.4.1-3: «A notte già avanzata ecco un suono clemente venirle fino alle orecchie. Prendendo allora, in tanta solitudine, paura per il suo stato virginale, inorridisce, trema e, più di qualunque altro, teme quel male che le è sconosciuto. Ma già, di sconosciuto, era lì il marito, ed era salito sul letto, e aveva reso Psiche moglie, e velocissimo, prima del sorgere del sole, se n'era andato via» (traduzione di Alessandro Fo).

sonus»), tuttavia la loro unione avviene nel silenzio, nessuna parola che Cupido avrebbe potuto rivolgerle è riportata da Apuleio. Anzi, è facile osservare come qui Cupido avrebbe potuto, se non dovuto, parlare – ma non lo fa. Psiche, nel percepire una presenza nella camera, ha paura, teme per la sua verginità; teme e trema («et pavet et horrescit»), e poco sarebbe costato ad Amore parlarle, tranquillizzarla; invece «iamque aderat ignobilis maritus, et torum inscenderat, et uxorem sibi Psychen fecerat», «già il marito era arrivato, salito sul letto, e aveva fatto di Psiche la propria moglie». Non c'è discorso d'amore, non c'è seduzione: soltanto l'unione tra i due che Psiche subisce passivamente. Si tratta evidentemente di una metafora: l'amore tra anima e amore è un amore al di là del discorso d'amore. È, questo, un amore muto e senza discorso, che opera in silenzio e nel silenzio, poiché esso trascende la dimensione dei sentimenti umani. Vale a dire che l'amore tra Anima e Amore è al di là della fenomenalità dell'amore. Potremmo dire che esso non rientra nell'economia valutativa di cui parlano Ricoeur e Scheler, poiché quello che si è sopra chiamato “oggetto” del movimento intenzionale amoroso è come se qui fosse dotato *già di per sé e a priori* del più alto valore possibile, e pertanto non può venire magnificato. Nella *fabula* Amore parlerà a Psiche soltanto per metterla in guardia da una «sacrilega curiosità», cioè per enunciare il divieto imposto all'anima di scoprire la forma dell'amore.⁶²⁵

Nella scena apuleiana dell'incontro di Cupido e Psiche che abbiamo riportato ha luogo una violenza: l'Amore prende l'anima, prende unilateralmente possesso di essa: la possiede in senso carnale. Ma c'è di più. Apuleio impiega non a caso un lessico che evoca il vincolo matrimoniale, dicendo che Amore rende Psiche «a sé moglie» («uxorem sibi»): si tratta della rappresentazione figurata di un'unione intrinseca,

⁶²⁵ O per rimproverarla a cose fatte, a segreto violato. Cf. Ap. *Met.* 5.24.

inestricabile e irriducibile, la quale esprime, in termini platonici, una *συγγένεια* tra anima e amore.⁶²⁶ Tale unione è a più riprese significata nel corso della *fabula*, ora linguisticamente ora narrativamente. In *Met.* 5.6.9, Psiche si rivolge a Cupido apostrofandolo «mi marite, tuae Psychae dulcis anima», «marito mio, dolce anima della tua Psiche», con un gioco di parole che afferma, più che una semplice unione, una vera e propria “connaturalità” tra anima e amore, per cui l’amore è detto essere l’anima dell’anima, ciò che anima l’anima e pertanto *la rende tale*. In 5.23.3, dopo essersi messa a curiosare tra le armi del marito, nell’estrarre dalla faretra una saetta la fanciulla si punge: «Sic ignara Psyche sponte in Amoris incidit amorem. Tunc magis magisque cupidine flagrans Cupidinis...», «Così, senza saperlo e per sua iniziativa, Psiche fu presa da amore per Amore. Cupida di Cupido, allora, ardendo di più e di più...».⁶²⁷ L’avverbio *sponte* è qui parola chiave in virtù della sua scoperta aporia qualora lo si rapporti al contesto narrativo immediato. Esso è chiaramente impiegato in quanto Psiche si è punta da sé con una saetta che non le è stata indirizzata da nessun altro; tuttavia non è certo *di sua volontà* che la fanciulla si è punta. La frase «Psiche sponte in Amoris incidit amorem» significa, al di là dell’azione narrativa, che è *volontà* dell’anima amare l’amore, cioè che l’essere umano *ama l’amore* e che la *philia*, intesa in senso platonico, è il moto proprio dell’anima umana.⁶²⁸ I due bellissimi sintagmi *Amoris amorem* e *cupidine Cupidinis* ospitano così entrambi un doppio genitivo che instaura un movimento di circolarità totale: amore è al tempo stesso soggetto ed oggetto d’amore, nonché l’azione stessa. Specularmente, in

⁶²⁶ Sui concetti platonici di *syngeneia* e di assimilazione a dio, cf. Belletti 1982. Per il pensiero platonico in generale, cf. Trabattoni 2009.

⁶²⁷ La bella resa italiana del passo è di Alessandro Fo.

⁶²⁸ Per capire cosa intendiamo qui con *philia*, si legga il *Liside* di Platone e l’illuminante saggio di Franco Trabattoni sul medesimo dialogo (Trabattoni 2004).

5.24 è il dio dell'amore a essere preso d'amore;⁶²⁹ egli così si rivolge a Psiche: «*praeclarus ille sagittarius ipse me telo meo percussi teque coniugem meam feci*», «da quell'arciere insuperabile che sono, con la mia arma ho colpito me stesso e ho reso te mia moglie».⁶³⁰ Amore ha colpito se stesso con la propria arma, e la parola chiave qui è *praeclarus*, che può essere intesa tanto ironicamente quanto seriamente. Nel primo caso il dio sta facendo autoironia, e l'espressione significa che egli si è colpito per sbadataggine; nel secondo, ciò significa che egli è stato un saettatore *estremamente* «clarus», ovvero il più giusto, lucido e impeccabile.

Quello che è fondamentale notare è come il testo latino insista nell'indicare un vincolo nuziale legittimo: Cupido fa di Psiche la propria *uxor*, la propria *coniunx*. Questo è tanto più importante per la nostra lettura⁶³¹ quanto più si riscontra nel testo una precisa dialettica tra la figura della moglie e quella della prostituta. Dopo che Psiche ha commesso l'errore di scoprire il volto d'Amore, e dopo che il dio è stato ferito a causa di una goccia d'olio bollente della lucerna, un uccello pettegolo, il gabbiano, si reca nell'Oceano da Venere per informarla dell'accaduto:

Ibi commodum Venerem lavantem natantemque propter assistens, indicat adustum filium eius, gravi vulneris dolore maerentem, dubium salutis iacere; iamque per cunctorum ora populorum rumoribus conviciisque variis omnem Veneris familiam male audire, 'quod ille quidem montano scortatu, tu vero marino natatu secessereitis [...]'⁶³²

⁶²⁹ Cf. *Met.* 5.24.2: «Nec deus amator humi iacentem deserens...», «E il dio, preso da amore, non la abbandonò a giacere a terra...» (trad. di Alessandro Fo).

⁶³⁰ *Met.* 5.24.4, traduzione di Alessandro Fo.

⁶³¹ Per la lettura, cioè, che fece Savinio; come sopra indicato (in *Seconda indicazione esegetica*, pp. 117-119), il nostro metodo di analisi opera a fuoco incrociato: da un lato consideriamo Apuleio attraverso la lente della rilettura saviniana, dall'altro cerchiamo di decifrare il codice che rende il testo dell'autore italiano, in ragione della sua auto-insufficienza, leggibile e illeggibile a un tempo.

⁶³² *Met.* 5.28.3-4: «E lì si posa proprio accanto a Venere, che stava a prendere il bagno e a nuotare, e le segnala che il figlio, scottato e sofferente per il dolore di una ferita seria, è a letto in precario stato di salute. E che già sulle bocche di ogni popolo pettegolezzi e

A sentire questa delazione, Venere irata chiede al gabbiano chi sia l'“amichetta”⁶³³ che il figlio si è fatta. E non appena l'uccello le rivela che si tratta di Psiche, Venere esclama massimamente indignata:

‘Psychen illam meae formae succubam, mei nominis aemulam vere diligit? Nimirum illud incrementum lenam me putavit, cuius monstratu puellam illam cognosceret.’⁶³⁴

Al di là della rappresentazione di Venere in quanto donna iracunda,⁶³⁵ ciò che qui è rilevante è come la dea (e il gabbiano) abbiano considerato la relazione di Cupido, potremmo dire, alla leggera, quale sollazzo con una amichetta, che altro non sarebbe se non una prostituta (cf. «montano scortatu», «a puttaneggiare in montagna»; e «lenam me putavit», «mi ha preso per una ruffiana»), quando invero si tratta – ci dice altrove il testo – di un rapporto di legittimo *coniubium*, che difatti di lì a poco sarà sancito da Giove stesso, il quale, dopo la peregrinazione di Psiche, comanderà la celebrazione delle nozze.⁶³⁶ Le nozze tra Cupido e Psiche, il fatto che il giovane dio l'abbia resa (fin da subito) coniuge e moglie, intendono significare – a mezzo di una metafora narrativa che l'autore ha costruito

maldicenze varie procurano alla famiglia intera di Venere una cattiva fama: per via del fatto che avreste battuto in ritirata, quello per parte sua a puttaneggiare tra i monti, e tu per darti al nuoto in mezzo al mare...» (traduzione di Alessandro Fo).

⁶³³ Cf. *Met.* 5.28.7: «Ergo iam ille bonus filius meus habet amicam aliquam?», «Ah è così? Allora quel mio figlio tanto buono si è fatto un'amichetta?» (trad. di A. Fo).

⁶³⁴ *Met.* 5.28.9: «“Davvero lui ama quella rivale della mia bellezza, quella usurpatrice del mio nome? Ma che, mi ha preso forse, quel mio germoglio, per una ruffiana? Io che gli mostro la ragazza, e così lui la conosce?”» (trad. di Alessandro Fo).

⁶³⁵ Su cui cf. Bussi 2007 e Keulen 2000.

⁶³⁶ Cf. *Met.* 6.23. Così si esprime il padre degli dèi: «Tollenda est omnis occasio, et luxuria puerilis nuptialibus pedicis alliganda. Puellam eligit et virginitate privavit. Teneat, possideat, amplexus Psychen semper suis amoribus perfruatur», «Bisogna levare di mezzo ogni occasione e, la sua lussuria di ragazzo, incatenarla in ceppi nuziali. Si è scelto una ragazza e l'ha privata della verginità: la tenga, la possegga, e nell'amplesso di Psiche goda perennemente i propri amori» (trad. di A. Fo).

sulla base dell'istituto matrimoniale latino e in virtù della netta opposizione tra il ruolo dell'*uxor*, la moglie legittima, e quello dello *scortum*, la prostituta – quella particolare relazione, cui ho fatto cenno sopra, di *syngheneia* tra anima e amore.

Questa dialettica presente nel testo latino tra moglie/prostituta e legittimo/illegittimo è colta da Alberto Savinio e rifunzionalizzata, in *Angelica o la notte di maggio*, in modo del tutto particolare.

La giovane Angelica Mitzopulos che recita la parte di Psiche nella pantomima del teatro Orfeo, e di cui il barone si innamora perdutamente, è un fanciulla di umili origini, sulle cui attività serali il testo saviniano suggerisce quanto segue:

La Mitzopulos madre trae dal cassetto un biglietto, legge stentatamente: «Barone Felix von Rothspeer».

COSTA. Un barone!

PARASCEVE. È un ebreo!

COSTA. Quanto sei ignorante! Tra gli aristocratici non si fanno più codeste distinzioni.

PARASCEVE. Ci sputo sopra! (*Tosse isterica. Dondola la testa, ripete cantando: «Baronessa! baronessa!»*).

COSTA. Questo matrimonio si deve fare a tutti i costi.

PARASCEVE. Aspetta un po' che il tuo barone si sposa quella...

MITZOPULOS. Guarda come parli di mia figlia!

PARASCEVE. Come la chiameresti tu una che tutte le sere...

MITZOPULOS. Questo le rimproveri? Se non era per lei, chi li nutriva i piccoli? Tu li nutrivisti?

PARASCEVE. Io sono onesta!

MITZOPULOS. Lei pure!

PARASCEVE. È una sgualdrina!

Violente bordate di vento si framettono alle parole.⁶³⁷

Questa discussione tra i membri della famiglia Mitzopulos intorno alla proposta di matrimonio del barone lascia emergere un aspetto del personaggio di Angelica che il dialogo problematizza attraverso

⁶³⁷ Savinio 1995, pp. 370-371.

l'ambiguità o meglio la profondità dell'aggettivo «onesta»: mentre l'astiosa sorella di Angelica, la Parasceve, intende il valore dell'onestà in riferimento a un superficiale ed esteriore giudizio sociale (onesta è la donna che conserva, fino al matrimonio, la propria castità), la madre Mitzopulos ha un concetto di esso più interiore e profondo come qualità di chi è degno di considerazione e rispetto: "onesta" Angelica dal suo punto di vista lo è in quanto donna che ha saputo sacrificare se stessa per il bene, in questo caso economico, della famiglia. Questo è l'unico passo in cui emerge tale tratto del (passato del) personaggio, se si eccettua uno scambio di battute tra il barone e la madre di Angelica nel capitolo decimo:

«Non me l'avete detto!».
«Che cosa?».
«Vostra figlia...».
«Mia...». Lampo d'intelligenza, movimento di indignazione.
«Signore, mia figlia ve l'ho data come Iddio l'ha fatta!».
«Che c'entra questo? (*Una pausa per ambientarsi nella nuova idea*).
Del resto io non lo so».
«Non lo...?».
«Non lo so, non lo saprò mai! mai! mai!».⁶³⁸

Qui il barone intendeva protestare contro *il segreto* di Angelica, il suo essere indifferente alle cose del mondo, la sua non-presenza, il suo persistente rifiutarsi. La madre, non sospettando niente di questo, intende la protesta del barone come se quella fosse riferita alla mancata "onestà" di Angelica, e si schermisce; di qui il raffinato qui pro quo che l'autore mette in scena.

Nel romanzo saviniano la fanciulla protagonista è una sgualdrina, che recita in un teatro di varietà e che tira a campare. Questa inversione rispetto al modello latino (Psiche, nella *fabula*, è una "onestissima" figlia di re) ha

⁶³⁸ Savinio 1995, pp. 422-423.

la funzione di approfondire quel solco tra immaginazione e realtà che la fenomenalità dell'amore produce: ciò che il Rothspeer innamorato visualizza, immagina, crede si distacca nettamente (e ironicamente) dallo stato reale delle cose. L'innamorato è tratto, e dall'autore è ritratto, in delirio. Si riconsideri il dialogo tra il barone e il segretario che abbiamo citato sopra:

«Arno» esclamò «vero che quella fanciulla è bellissima?».
«Ja, Herr Baron».
«Perfetta, divina?».
«Ja, Herr Baron».
«Vero che dal tempo degl'Iddii replica più fedele della divina Psiche non era comparsa tra i mortali?».
«Nein, Herr Baron».
«Come, nein!».
«Non era volevo dire, signor barone».⁶³⁹

La risposta di Arno Brephus alla domanda del barone se è vero che quella fanciulla sia la replica più fedele dell'apuleiana Psiche è dapprincipio negativa, e soltanto poi corretta più per compiacimento altrui che per convinzione propria; e tutta l'ironia del dialogo sta in quella risposta negativa che si fa beffe del personaggio del barone, ne demistifica la visione ed ha il sapore irruente della verità. Ma la verità in Savinio è sempre complessa, e soprattutto non è mai «fatta di un piano solo».⁶⁴⁰ L'illusione del barone di ravvisare in una ballerina che recita la pantomima di Eros e Psiche la copia più fedele della fanciulla del mito si rivela, alla fine del romanzo, *non* per quello che è. L'esaltazione amorosa che è stata capace di scorgere in una “sgualdrina” l'amante divina di Amore non sarà difatti sconfessata, né svelata quale esaltazione; il personaggio di Rothspeer

⁶³⁹ Savinio 1995, pp. 358-359.

⁶⁴⁰ Savinio 1995, p. 399.

aveva visto giusto, il suo delirio era un delirio giusto. Con queste righe l'autore mette fine al romanzo:

IO. No: diamo tempo all'infelice Psiche di terminare il suo pellegrinaggio. E quando avrà ritrovato il suo sposo che quello scemo di Rothspeer ha sbadatamente ferito in quella notte di maggio...

BERGER. Mais quoi! c'était elle, Psyché?

IO. Questo non lascia dubbio. Allora tutto rientrerà nell'ordine, nella tranquillità.⁶⁴¹

Non lascia dubbio, dice l'“io” metalettico figura del narratore-autore,⁶⁴² che l'Angelica sposata da Rothspeer fosse *esattamente* la Psiche del mito. La «replica più fedele» è una incarnazione della stessa, e come spesso accade in Savinio il mito rompe i propri argini, sconfina nella realtà, irrompe nella storia.⁶⁴³

Ma queste ultime righe dicono anche qualcosa di più. Il barone ha sposato Angelica secondo legittime nozze, e nel romanzo il personaggio di Amore è una sorta di intruso, è *l'altro* che il barone sorprende nella camera da letto «mentre si curvava a baciare l'Angelica»⁶⁴⁴ e che ferisce con un colpo di pistola. Ora, l'intervento del narratore-autore alla fine del romanzo, nell'accennare al pellegrinaggio di Psiche alla ricerca di Amore, definisce quest'ultimo come «il suo sposo». Vale a dire che il barone von Rothspeer, che sarebbe lo sposo legittimo, lo sposo *sociale*, è in verità un *falso* sposo; mentre vero, autentico sposo di Psiche è colui che dal punto di vista sociale è stato finora percepito come l'altro, come l'intruso. Alla

⁶⁴¹ Savinio 1995, p. 437.

⁶⁴² Su questa “intrusione autoriale” si vedano le nostre considerazioni *supra*, alle pp. 230-235.

⁶⁴³ Si veda ad esempio, tanto per averne un'idea, il racconto intitolato *Angelo*, pubblicato in «Documento» il 2 febbraio 1941, dove gli angeli si mescolano alla storia degli uomini; o anche i più lontani (e coevi ad *Angelica*) racconti *Icaro* o *Derby reale*, tutti raccolti ora in Savinio 1999.

⁶⁴⁴ Savinio 1995, p. 433.

dialettica apuleiana tra *uxor* e *scortum*, tra la coniuge legittima e quella illegittima, fa da *pendant* in Savinio una dialettica tra vero e falso sposo, articolata però stavolta antitetivamente rispetto all'istituzione sociale. L'obiettivo rimane lo stesso: significare una *syngheueia* tra anima e amore, proclamare la verità del vero sposo. Tale rapporto di "connaturazione" è inoltre reso da Alberto Savinio, come sovente l'autore non esita a fare,⁶⁴⁵ tramite lo spessore e il portato della nominazione. Soltanto una volta nel romanzo *Cupido* è chiamato Amore,⁶⁴⁶ altrimenti sempre si accenna a lui come a un "angelo", proprio in quanto, dall'altra parte, il nome "Angelica" grammaticalmente dichiara partecipazione alla natura dell'angelo.

Vale la pena evocare qui un'altra finezza della scrittura di Savinio, che nel conferire al barone von Rothspeer la qualità di falso sposo, ha effettivamente costruito il personaggio sulla base di un tratto presentato da uno dei falsi sposi apuleiani, cioè una delle due descrizioni fittizie che nella *fabula* Psiche fa del proprio marito quando interrogata sul suo aspetto dalle sorelle:

Tunc illa simplicitate nimia pristini sermonis oblita novum commentum instruit, atque maritum suum de provincia proxima magnis pecuniis negotiantem iam medium cursum aetatis agere, interspersum rara canitie.⁶⁴⁷

⁶⁴⁵ Si vedano le nostre riflessioni *supra* sulla concezione del linguaggio in Savinio a partire dalla potenza del nome proprio, pp. 50-52.

⁶⁴⁶ Alla fine del capitolo 9.3, cf. Savinio 1995, p. 420.

⁶⁴⁷ *Met.* 5.15.4: «Allora Psiche, nella sua grande ingenuità, dimentica di quanto aveva detto la volta prima, inventa una storia tutta diversa: suo marito... originario di quella provincia lì vicino, è un affarista... alta finanza... oh, già di mezza età... e con i capelli un poco brizzolati qua e là» (traduzione di Alessandro Fo).

La *rara canities* di questo finto sposo apuleiano di mezz'età si fa in Savinio una «lanuggine leggera»,⁶⁴⁸ ma quello che è importante notare è come il barone sia «l'uomo più ricco della Germania»,⁶⁴⁹ impegnato appunto nell'alta finanza e quindi anche lui *magnis pecuniis negotiantem*, che potremmo facilmente immaginare di mezz'età dato che «il tempo non esercitava autorità su questa faccia “finanziaria”». ⁶⁵⁰

Abbiamo parlato prima da un lato di discorso d'amore, della sua fenomenalità nell'ambito dei sentimenti umani; e dall'altro di amore senza discorso, al di là della sfera umana, che trova luogo appropriato nel silenzio. Questa dialettica tra adorazione silente e celebrazione linguistica è a ben guardare attiva proprio all'inizio della *fabula* narrata da Apuleio, che qui riportiamo:

Erant in quadam civitate rex et regina. Hi tres numero filias forma conspicuas habuere. Sed maiores quidem natu, quamvis gratissima specie, idonee tamen celebrari posse laudibus humanis credebantur. At vero puellae iunioris tam praecipua, tam praeclara pulchritudo nec exprimi ac ne sufficienter quidem laudari sermonis humani penuria poterat. Multi denique civium et advenae copiosi, quos eximii spectaculi rumor studiosa celebritate congregabat, inaccessae formositatis admiratione stupidi et admoventes oribus suis dexteram, priore digito in erectum pollicem residente, ut ipsam prorsus deam Venerem <venerabantur> religiosis adorationibus.⁶⁵¹

⁶⁴⁸ Savinio 1995, p. 386: «Del cranio impossibile determinare se calvo o velato di lanuggine leggera».

⁶⁴⁹ Savinio 1995, p. 356.

⁶⁵⁰ Savinio 1995, p. 385.

⁶⁵¹ *Met.* 4.28.1-3: «C'era una volta, in un certo paese, un re, con la sua regina: e avevano tre figlie, tutte e tre molto belle. Ma per la verità le due maggiori, sebbene fossero in tutto e per tutto splendide, erano ancora ritenute alla portata delle umane possibilità di celebrarle. La terza invece, e più giovane, fanciulla era di una bellezza tanto eccezionale, tanto sfolgorante, che la penuria del linguaggio umano non era in grado non dico di celebrarla a sufficienza, ma neppure di esprimerla. Tanto è vero che molti di quei sudditi e frotte di stranieri confluivano frenetici in gran folla, attratti dalla notorietà di quello spettacolo straordinario: e poi, storditi dalla contemplazione di una bellezza così inaccessibile, portavano alla bocca la mano destra con il pollice teso e l'indice ripiegato sopra, e con fervidi gesti di adorazione direttamente lei, come se fosse la dea Venere, <veneravano>» (traduzione di Alessandro Fo).

Il gesto descritto è un gesto di adorazione:⁶⁵² le persone che accorrono a contemplarla percepiscono nella fanciulla qualcosa di divino. In Psiche c'è qualcosa, dice Apuleio, che il linguaggio umano non può esprimere; la *formonsitas* della fanciulla, la sua bellezza, è *inaccessa*, chiusa in una inaccessibilità imperturbabile. Il lessico scelto dall'autore per la descrizione della scena fa ripetutamente segno a una dimensione oltreumana, religiosa, dinanzi alla quale la *lode* è diventata impossibile a causa della penuria del discorso umano (cf. «ne sufficienter quidem laudari sermonis humani penuria poterat»).

La riscrittura saviniana, il ribaltamento che abbiamo sopra rilevato in relazione al *sito* del mistero, a dove questo sia posizionato, prende le mosse da qui. Lo scrittore italiano ha letto, nell'*incipit* della *fabula*, la presenza di un arcano relativamente alla natura di Psiche, ed ha deciso di spostare l'enigma dal volto, dalla forma di Amore a quello di Psiche. Inoltre, ha egli ereditato l'idea della *inaccessibilità* con cui Apuleio aveva tratteggiato la bellezza di Psiche, per conferirla alla vita interiore della sua Angelica. L'interiorità di Angelica si è fatta così inaccessibile agli altri personaggi, e la fanciulla resta chiusa in un *suo* segreto. Il passaggio del mistero dalla natura del dio Cupido alla natura di Psiche pone in gioco la questione dell'essenza dell'anima umana, e del suo rapporto, come già accennammo nei *Prolegomena*,⁶⁵³ con l'amore e con il male.

⁶⁵² Cf. *GCA* 2004, pp. 93-94, *ad loc.*

⁶⁵³ Cf. *supra*, p. 101.

Ristrutturazione di una metafora

Una caratteristica della Psiche del racconto apuleiano è la sua passività. Essa subisce l'iniziativa altrui – di suo padre *in primis*, che, dopo aver consultato l'oracolo, mette in atto le prescrizioni ricevute e sottopone la figlia a delle “nozze ferali”;⁶⁵⁴ di Cupido poi, che la *prende* suo malgrado,⁶⁵⁵ per quanto qui la delicatezza della dizione apuleiana veli la cosa. La fanciulla è stata praticamente rapita dal dio Amore e imprigionata nel suo palazzo stupendo, da cui non può uscire. Una notte, Cupido la informa che le sue sorelle si sono messe sulle sue tracce, e le comanda, senza addurre alcuna motivazione per lei intelligibile, di non rispondere alla loro ricerca, al loro richiamo – altrimenti si sarebbe procacciata la peggiore delle rovine.⁶⁵⁶ Allora Psiche «annuit et ex arbitrio mariti se facturam spopondit», «annuì e promise che avrebbe fatto come il marito voleva».⁶⁵⁷ Ecco che la *sponsa*, colei che è stata promessa (al marito), la sposa *spondit*, promette di fare secondo la volontà del marito. In seguito Psiche dovrà pregare il marito affinché quegli le conceda la possibilità di fare ciò che desidera, di vedere le proprie sorelle.⁶⁵⁸ Se a partire da questi dati si leggesse soltanto la mera subordinazione della donna nell'istituzione matrimoniale latina, si mancherebbe forse il significato filosofico dell'operazione apuleiana. Psiche, attraverso le sue preghiere, ottiene dal marito l'assenso a ciò che desidera, aggiungendo, scrive Apuleio, la persuasione dei baci e degli abbracci a quella delle parole:

⁶⁵⁴ Cf. *Met.* 4.33.

⁶⁵⁵ Cf. *Met.* 5.4.1-4.

⁶⁵⁶ *Met.* 5.5.3: «tibi vero summum creabis exitium».

⁶⁵⁷ *Met.* 5.5.4, traduzione di Alessandro Fo.

⁶⁵⁸ Cf. *Met.* 5.6.

Vi ac potestate venerii susurrus invitus succubuit maritus et cuncta se facturum spondit, atque etiam luce proximante de manibus uxoris evanuit.⁶⁵⁹

Qui è Amore – trovatosi *in manibus uxoris*, nelle mani della moglie – a soccombere *invitus* alla volontà di lei, e a promettere come lei aveva promesso, reciprocità sottolineata da una ripresa linguistica perfettamente speculare (cf. «cuncta se facturum spondit»). Questo elemento dovrebbe metterci in guardia da una lettura banalizzante circa il ruolo dell'istituto matrimoniale nel racconto, e indurci a riflettere ancora un momento sul significato di quelle *nuptiae*.

Quello che è interessante in questo passo, è l'impossibilità, per Psiche, di soggiacere alla volontà del marito. Non può accettare la dura legge di quel carcere che Cupido le impone, e che lei non comprende; e si tormenta tutto il giorno per il fatto di non poter portare consolazione alle sorelle, tanto che Amore, giunto a lei come giunta è la notte, le rivolge queste parole:

Age iam nunc ut voles, et animo tuo damnosa poscenti pareto! Tantum memineris meae seriae monitionis, cum coeperis sero paenitere.⁶⁶⁰

La frase citata pone in essere la questione dell'*animus* dell'anima, cioè della differenza tra *animus* e *anima*. Mentre la seconda rappresenta indubbiamente lo spirito vitale,⁶⁶¹ il primo vocabolo sembra qui riferirsi

⁶⁵⁹ *Met.* 5.6.10: «Forza e potenza dei sussurri di Venere, a cui il marito, contro voglia, ebbe a soccombere: così promise che avrebbe fatto tutto, e dalle mani della moglie – il giorno già si avvicinava – svanì» (traduzione di Alessandro Fo).

⁶⁶⁰ *Met.* 5.6.3: «Su, allora, fa' come vuoi, e da' retta al tuo animo, anche se ti richiede il tuo danno. Solo ricordati quanto seriamente ti ho avvertita quando comincerai, troppo tardi, a pentirtene» (traduzione di Alessandro Fo).

⁶⁶¹ Così Savinio fa dire a Sayas, ne *La nostra anima*: «Per noi iniziati Psiche è l'anima, e il suo nome che ha il significato fisico di soffio e di alito, ha anche il senso di quel soffio ineffabile che è la parte immortale di noi» (Savinio 1999, p. 523).

piuttosto al principio del volere (cf. «ut voles»). *Animus*, quindi, quale sentire e desiderare immediato, come volontà *non del tutto chiara a se stessa*. Credo che in questo punto del testo sia rappresentata la difficilissima questione platonica della libertà dell'anima rispetto all'amore. Due possibilità si offrono a Psiche: agire *ex arbitrio mariti*, cioè secondo il giudizio di Amore; oppure agire *ut volet*, secondo un proprio capriccio non conforme alla norma d'amore, secondo una coscienza imprecisa, o deviata, del proprio vero volere. Agire in conformità a questo capriccio significherebbe per l'anima un errare che la porterebbe a un pentimento troppo tardivo (cf. «sero»). Dal punto di vista platonico, l'errare dell'anima umana è dovuto alla mancata comprensione di ciò che essa *veramente* vuole; qualora esista tale comprensione, che è comprensione *reale* del Bene, del bene in quanto bene reale, l'*animus* si troverebbe necessariamente a coincidere con l'*arbitrium Amoris*, dato che la vera volontà dell'uomo è la volontà dell'amore, vale a dire uno slancio, una *φιλία* in direzione del Bene.⁶⁶² La questione fondamentale, il significato delle loro *nuptiae*, è che tra Psiche e Amore non sussiste separazione: quando l'*animus* non coincide col vero volere dell'anima, che è il volere il Bene (il volere d'amore), la scissione che è in gioco è quella tra Psiche e se stessa – ed è un *cruciatus*,⁶⁶³ un tormento, in quanto tradimento della propria verità. Tale autonomia di Psiche rispetto al volere di Amore è dunque un errare e un non comprendere ciò che le è più proprio; questo suo errare rispetto alla direzione del Bene è qui significato dalla parola «damnosa». Secondo questa lettura, in Apuleio il “dispositivo nuziale” sarebbe impiegato in primo luogo per rappresentare una relazione

⁶⁶² Occorrerebbe leggere tutta l'opera del filosofo ateniese; mi limito a rimandare ancora una volta al *Liside*, dialogo che è una sorta di propedeutica al pensiero platonico, e che tratta appunto il tema della *philia*. Su Platone in generale, cf. Trabattoni 2009.

⁶⁶³ Cf. *Met.* 5.6.2.

di intrinsecità essenziale tra anima e amore (del bene), e la dialettica sopra rilevata di ubbidienza/disubbidienza della moglie verso il marito figurerebbe narrativamente la dialettica di comprensione/travisamento del bene.

Se una critica, anche implicita, della struttura sociale appare lontana, almeno per quanto riguarda la *fabula*, dagli intenti dello scrittore latino, e se di conseguenza una lettura che insista sulla subordinazione della moglie rispetto al marito si rivela, in quanto ad Apuleio, ermeneuticamente insufficiente se non inadeguata, tuttavia tale subordinazione esisteva nella società romana,⁶⁶⁴ ed essa ha modo di manifestarsi nel testo quale struttura di atteggiamento e di riferimento.⁶⁶⁵ Il passo più esplicito per questo rispetto è quello in cui le sorelle di Psiche, rose dall'invidia, deplorano la loro «sorte tanto diversa»,⁶⁶⁶ vale a dire una condizione nuziale ben inferiore: devono accudire mariti vecchi, brutti e per giunta mezzi malati, svolgendo piuttosto il ruolo dell'infermiera che quello della moglie; sono costrette a stare sempre in casa, che dal marito è stata «sprangata a suon di sbarre e catenacci».⁶⁶⁷ Così se ne esce una, in uno sfogo di lamentazione:

Et nos quidem, quae natu mariores sumus, maritis advenis ancillae
deditae, extorres et lare et ipsa patria degamus longe parentum velut

⁶⁶⁴ Sulla condizione della donna nell'antichità si può partire da Cantarella 1981, con bibliografia.

⁶⁶⁵ Per il concetto di "struttura di atteggiamento e di riferimento", che è fondativo degli studi culturali, si veda Said 1993.

⁶⁶⁶ *Met.* 5.9.3: «diversam sortem».

⁶⁶⁷ Cf. *Met.* 5.9.8: «At ego misera primum patre meo seniore[m] maritum sortita sum, dein cucurbita calviorem et quovis puero pusillio[re]m, cunctam domum seris et catenis obditam custodientem», «E invece io, infelice, primo: la sorte mi ha rifilato un marito più vecchio di mio padre; secondo: più calvo di una cucurbita e più tappo del primo pupattolo che passa, e sempre lì a sorvegliare la casa, sprangata a suon di sbarre e catenacci» (traduzione di Alessandro Fo).

exulantes, haec autem novissima, quam fetu satiante postremus partus effudit, tantis opibus et deo marito potita sit?⁶⁶⁸

Ovviamente questo compianto delle due sorelle va preso per quello che è, cioè una manifestazione discorsiva dei loro sentimenti d'invidia che come tale non può non essere caratterizzata da mancanza di equilibrio nei giudizi⁶⁶⁹ e da esagerazione. Tuttavia esso tratteggia l'immagine di una sposa che, in quella determinata società, non si trova in condizione di poter scegliere il proprio marito, il quale è pertanto dalla donna *ricevuto in sorte*.⁶⁷⁰ Nella lamentela della sorella sopra citata, l'espressione è talmente dura da evocare l'immagine della prigioniera di guerra: «maritis advenis ancillae deditae», «consegnate come schiave a mariti stranieri». Di questa finestra che nel testo apuleiano (involontariamente?) si apre sulla condizione della donna, Alberto Savinio ha saputo fare tesoro in almeno due delle sue riscritture. In maniera piuttosto analoga a quella della *fabula* nel racconto *Figlia d'imperatore*, cioè aprendo semplicemente uno scorcio su tale questione all'interno di una narrazione che di base è orientata ad altro; in maniera certo più complessa e direi quasi strutturale nel romanzo *Angelica o la notte di maggio*, dove il dispositivo delle nozze acquisisce spessore sociale e si fa veicolo di una critica socio-culturale che l'autore ha voluto, ancorché in modo implicito, innervare nel testo.

Nel racconto *Figlia d'imperatore*, il personaggio principale di nome Animo si trova a un ricevimento in casa della “baronessa” e di Gregorio.

⁶⁶⁸ *Met.* 5.9.3-4: «Eccoti infatti che noi, che siamo le maggiori, consegnate a mariti stranieri come ancelle, bandite dal focolare e dalla stessa patria, ci ritroviamo a vivere come in esilio, lontane dai genitori; e invece questa, venuta per ultima, sfornata dall'ultimissima occasione di parto che ha saturato ogni fecondità, ha ottenuto così grandi ricchezze e per marito un dio» (traduzione di Alessandro Fo).

⁶⁶⁹ Se c'è una persona che è costretta a vivere in esilio, lontano dagli affetti familiari e da ogni consorzio umano, questa è proprio la povera Psiche, sulla cui solitudine il testo non cessa di insistere.

⁶⁷⁰ Cf. *Met.* 5.9.8: «maritum sortita sum».

Ivi incontra il poeta russo Konstantin Dmitrievič Bal'mont, «il D'Annunzio della Russia»,⁶⁷¹ che ammira i poeti italiani e desidera discutere con Animo, o meglio, comincia a recitargli prima l'*Infinito* di Leopardi e poi una sua poesia in russo che l'altro non può comprendere. Alla protesta di Animo, «ma il russo io non lo capisco», quegli che fu il massimo rappresentante del decadentismo ruteno risponde che «non importa. La poesia è musica. Apprezzerete il suono, l'armonia».⁶⁷² Il racconto saviniano si fa beffe di questo personaggio, lo dipinge in modo ridicolo perché ridicolo – e dannoso – Savinio considerava il dannunzianesimo.⁶⁷³ Ad ogni modo, quello che a noi interessa, è come l'autore abbia indugiato particolarmente nella descrizione delle – e sono tre – consorti del poeta, sviluppata come segue:

Le mogli del poeta arrivarono dieci minuti dopo, per non infrangere l'ordine di seguitanza. Erano tre. Una recava l'*opera omnia* avvolta in una coltricella di damasco, l'altra reggeva dentro un astuccio di cuoio durastro il bicchiere del poeta, la terza, se è lecito dire, non portava altro peso di quello della sua anima.

[...]

L'ordine di seguitanza era rigorosamente osservato anche in istrada. Negli animi puri, la gelosia non alligna. Iliena Abràmovna, Dussia Kirilovna e Raja Alexàndrovna erano sorelle nel culto dello stesso idolo, e quando il poeta faceva la sua passeggiata meridiana nel giardino del Lussemburgo, nudo la testa e le mani riunite sulle chiappe come un Napoleone in borghese, le tre fedelissime, ieratiche e ossute, lo seguivano a tre passi di distanza.⁶⁷⁴

In questo passo le mogli del poeta sono presentate come fedelissime, ieratiche e senza gelosia; e vengono a causa di ciò comparate ad «animi

⁶⁷¹ Savinio 1999, p. 222.

⁶⁷² Savinio 1999, p. 223.

⁶⁷³ Per il giudizio di Savinio su D'Annunzio, cf. almeno Savinio 1998, pp. 31-32, Savinio 1977, p. 27 e Savinio 2004, pp. 244 (dannunzianesimo come forma monarchica, mancanza di libertà mentale), 769, 1047 (D'A. quale «massimo Uomo Qualunque»), 1091-1092 (estetismo dannunziano quale *cachemisère*, un manto che copre vacuità e volgarità), 1327-1328 («bolsa retorica» di D'A.).

⁶⁷⁴ Savinio 1999, pp. 222-223.

puri». È questo un primo livello della rappresentazione, che emerge dalla scena narrata per come essa è stata narrata, ovvero dall'apparenza esteriore che la figura delle tre donne comunica. Una leggera nota divergente da questa rappresentazione della "nobiltà", per chiamarla così, delle tre donne, è l'accento al peso della propria anima, che porterebbe l'ultima delle tre mogli. Invero questo accenno è ancora fortemente ambiguo, indecifrabile se non equivoco. La frase, da un lato, è detta a significare che la donna non portava peso alcuno, essendo l'anima nient'altro che "soffio".⁶⁷⁵ Ma... quanto pesa l'anima? Di quanto peso può caricarsi l'anima di un essere umano?

Due pagine dopo, a ricevimento finito, mentre si trova nel letto di camera sua, il personaggio ripensa agli avvenimenti della serata, in particolare alla «scemenza» della baronessa Elena, che ha fatto volare la tavolata con tutte le posate le porcellane e i bicchieri. Così scrive l'autore:

Gregorio aveva tentato rimediare a ciò che chiamava «uno dei soliti scandali» di sua sorella. Si era dato un gran da fare, si era aggirato col suo passo di papera tra gli ospiti costernati, come il capitano tra i passeggeri nell'imminenza del naufragio. Sulle tre mogli del poeta, murate nel loro dolore, lo scandalo era passato senza lasciare traccia.⁶⁷⁶

Ecco l'arte di Alberto Savinio, che in una sola frase è capace di ribaltare completamente la prospettiva che aveva in precedenza creato, facendo sorgere qui le *condizioni di lettura* di quella che è una critica implicita alla società in relazione alla situazione femminile. L'inciso del narratore, stringato e penetrante, svela una realtà al di là della rappresentazione che ne era stata data, e tale realtà è il *dolore* delle mogli

⁶⁷⁵ Tanto che c'è pure chi ha cercato di determinare un peso così esiguo misurando la massa persa dall'essere umano al momento della morte: al medico statunitense Duncan MacDougall risale la celeberrima teoria dei 21 grammi.

⁶⁷⁶ Savinio 1999, p. 225.

del poeta, la loro solitudine e sottomissione; un dolore tale da confinarle in zona di insensibilità, di adiaforia relativamente alla percezione delle cose del mondo.

Nella *fabula* apuleiana le sorelle di Psiche sono personaggi caratterizzati da scelleratezza e odio, e che intendono praticare volontariamente il male ai danni di Psiche. L'errore di quest'ultima è determinato e dalla sua semplicità d'animo, unitamente a una innata curiosità, e dal malvagio consiglio delle sorelle "traditrici". Fuor d'allegoria si può pensare che queste sorelle dell'anima rappresentino quello che Platone considerava bassi appetiti, cioè quelle pulsioni che derivano da quella parte meno nobile della nostra natura organica, la quale è secondo il filosofo caratterizzata da una composizione ibrida di anima e corpo, di mortalità e immortalità.⁶⁷⁷

In *Angelica o la notte di maggio* la dimensione delle sorelle antagoniste si riduce d'ampiezza, pur non scomparendo del tutto. A parte i cinque «piccoli»,⁶⁷⁸ fratelli di Angelica ma ancora bambini, ancora custoditi nella loro infantile innocenza, la sorella già maritata di Angelica è una sola, la Parasceve, sposata a Costa Cofinàs, mattatore al macello municipale, la quale a inizio del racconto si trova in stato di «mostruosa gravidanza».⁶⁷⁹

⁶⁷⁷ Cf. l'antropologia che Timeo "mitologicamente" illustra nell'omonimo dialogo, e in particolare le sezioni *Tim.* 72d, 89d-90d. La lettura "platonica" della *fabula* che stiamo conducendo è per noi pertinente non in quanto *autenticamente* apuleiana – voglio dire, non in quanto riteniamo che sia la sola possibile, o anche semplicemente la migliore, per il testo di Apuleio – bensì perché è con essa che Alberto Savinio aveva inteso discutere: cf. Savinio 1999, p. 209: «il protagonista [...] di questa storia si chiama come la parte incorruttibile e immortale della vita umana» (da *Figlia d'imperatore*) e Savinio 1999, p. 523: «per noi iniziati Psiche è l'anima, e il suo nome che ha il significato fisico di soffio e di alito, ha anche il senso di quel soffio ineffabile che è la parte immortale di noi» (da *La nostra anima*).

⁶⁷⁸ Savinio 1999, p. 378.

⁶⁷⁹ Savinio 1995, p. 370.

Che il personaggio della Parasceve “traduca” l’ostilità familiare rappresentata dalle sorelle apuleiane è alquanto evidente, per via dell’astio⁶⁸⁰ e della «animosità sorda, implacabile»⁶⁸¹ che costei porta alla propria sorella. Tuttavia Alberto Savinio opera, in essa e attorno ad essa, un vero e proprio ribaltamento rispetto al modello apuleiano, segnalato da dettagli così sottili da passare inosservati a una prima lettura. Quello che le sorelle traditrici fanno credere a Psiche – cioè, tra le altre cose, che il pargolo che lei porta in grembo altro non sia che un mostro, frutto di «accoppiamenti raccapriccianti e pericolosi»⁶⁸² con una belva truciolenta, un immane serpente velenoso che soltanto attende il momento buono per divorarla – è qui conferito da Alberto Savinio non al personaggio che nel racconto è il corrispondente di Psiche, cioè l’Angelica, ma a quello della sorella di lei, la Parasceve. È la Parasceve, e non Angelica, ad essere incinta – di una gravidanza qualificata come «mostruosa». Non è, questa, la sola traslazione che l’autore opera dall’una all’altra. Nel racconto apuleiano le sorelle, dopo aver preso il partito di punire quella che considerano la superbia di Psiche, e dopo essersi recate presso i genitori a simulare tristezza per la scomparsa della sorella, se ne tornano a casa loro per meditare bene come tessere l’inganno:

Ac sic parentes quoque redulcerato prorsum dolore raptim deterrentes
vesania turgidae domus suas contendunt, dolum scelestum, immo vero
parricidium, struentes contra sororem insontem.⁶⁸³

⁶⁸⁰ Cf. il capitolo 3.2 del romanzo, in particolare Savinio 1995, p. 371.

⁶⁸¹ Savinio 1995, p. 378.

⁶⁸² Ap. *Met.* 5.18.3: «faetidi periculosique concubitus», la traduzione è di A. Fo.

⁶⁸³ *Met.* 5.11.2: «E così lasciano in fretta i genitori, non senza aver riaperto loro a fondo la ferita del dolore, e gonfie di pazzia vanno alle loro case a organizzare un inganno scellerato, anzi un vero e proprio empio massacro, contro la sorella incolpevole» (traduzione di Alessandro Fo).

Le sorelle intendono apparecchiare a Psiche «dolum scelestum, immo vero parricidium», «un inganno scellerato, anzi proprio un parricidio», designando quest'ultimo, nel diritto romano, il reato corrispondente all'omicidio di un proprio congiunto.⁶⁸⁴ La parola occorre anche nel romanzo saviniano, e non a caso. Nel capitolo 4.5 l'autore riferisce di un avvenimento passato nella storia della famiglia Mitzopulos, ovvero la morte di Alcibiade, il capofamiglia, scomparso a causa di un naufragio mentre era uscito in barca, una goletta che aveva ribattezzato *Angelica* in ragione della sua figlia prediletta. Dopo la morte del padre, scrive l'autore, «l'impassibilità dell'Angelica trascese a un che di inumano. La Parasceve la guardò come una parricidia».⁶⁸⁵ Il passo spiega l'animosità della Parasceve nei confronti della sorella, come se quest'ultima fosse in qualche modo colpevole della morte del padre; ma tale sentimento è legato dal narratore all'impassibilità di Angelica, a quel rimanere chiusa in un *suo* segreto.

In realtà, il vero ribaltamento concepito da Savinio su questo terreno è più profondo: esso consiste in un superamento della notazione intima, psicologica, in favore della presa in conto della strutturazione sociale e del suo potere culturalmente coercitivo. La scelleratezza e l'odio funesto che a Psiche portavano, per invidia, le sorelle, scompaiono dal testo di Alberto Savinio e il male che Angelica riceve le viene perpetrato *senza volerlo*, senza alcuna ostilità da parte altrui. Il personaggio diventa insomma vittima di una realtà sociale, di una cultura. In luogo delle apuleiane “sorelle traditrici”, Alberto Savinio ha creato un ambiente patriarcale convenzionale

⁶⁸⁴ Reato gravissimo, che veniva punito in maniera altrettanto grave: si cuciva l'assassino in un sacco assieme a una scimmia, un cane, un gallo e un serpente, per poi gettare il tutto in alto mare. Sull'uso semantico di *parricidium* nelle *Metamorfosi* cf. *GCA* 2004 p. 181, *ad loc.*, e *GCA* 1985, p. 93.

⁶⁸⁵ Savinio 1995, pp. 377-378.

che si rivela oppressivo nei confronti di Angelica, un inconsapevole produttore di violenza.

Nel terzo capitolo del romanzo Angelica è sposata al barone per volontà, potremmo dire, di Costa Cofinàs, il marito della sorella, il quale, non essendoci più Alcibiade Mitzopulos, fa praticamente le veci del capofamiglia, e sentenzia che «questo matrimonio si deve fare a tutti i costi».⁶⁸⁶ La scena della discussione familiare attorno alla proposta di matrimonio fatta dal barone avviene, significativamente, in assenza di Angelica, tra la madre Mitzopulos, la sorella Parasceve e il mattatore suo marito Costa Cofinàs; tra codesti personaggi e... il defunto Alcibiade Mitzopulos, o meglio, il suo ritratto. Questa singolare (e fantastica) presenza-assenza del *pater familias* la dice lunga sul peso della patriarcalità che Savinio ha voluto apporre sulla scena. Nel momento in cui la discussione si trova in una *impasse* per via del diverbio tra la Parasceve, contraria per principio, cioè per l'astio che porta alla sorella, alle nozze, e suo marito Costa, favorevole per ragioni di prestigio e di denaro (la famiglia Mitzopulos è una famiglia povera), ecco come l'autore la risolve:

MITZOPULOS. Dio mio, aiutami!

Gira intorno l'occhio bianco di disperazione. Vede la fotografia in ingrandimento di Alcibiade Mitzopulos. Leva le mani al ritratto del defunto.

MITZOPULOS. Parla, Alcibiade, parla!

I tre personaggi fissano intensamente il ritratto. Un lampo illumina la stanza. Alcibiade Mitzopulos muove tre volte i baffi.

Pausa.

Il vento africano è penetrato da padrone nella casa. Gira per le stanze, spalanca gli usci, ingravida la tovaglia, apre i battenti della credenza.

Pausa.

MITZOPULOS. Hai visto, Costa?

COSTA. Il cane...

MITZOPULOS. Quale cane?

COSTA. Il cane!

MITZOPULOS. Cos'hai? Cosa dici?

⁶⁸⁶ Savinio 1995, p. 371.

COSTA. Il cane... il cane muove la coda quando è conten...
 Un sussulto di riso gli mozza la parola. La vecchia esce vacillando.
 Il cielo è nero. Turbini di vento. I primi goccioloni cadono con grassi
 «ploc ploc» nella polvere della via Navarino.
 La Mitzopulos madre rientra seguita dall'Angelica.
 COSTA. Angelica (*accenna al ritratto*) guardalo finché è caldo
 ancora.
 L'Angelica volge gli occhi al ritratto. Rimane impassibile.
 COSTA. Ha detto di sì... È contento... Ti sposeremo con un barone...
 col barone...
 Una folata di vento sbatte le persiane. Il vaso di basilico cade in
 frantumi.
 MITZOPULOS. Chiudete le finestre!
 Cinque bambini irrompono nella stanza. Si stringono impauriti alla
 gonna dell'Angelica.
 COSTA (*afferra un bicchiere di vino*). Alla salute della sposa!
 I cinque bambini scoppiano in pianto.⁶⁸⁷

Questo pianto dei bambini è forse il pianto di chi comprende.

Nel romanzo saviniano il dispositivo del coniugio è altrettanto attivo che nel suo ipotesto, ma opera diversamente. Mentre Apuleio lo impiega per conferire figuratività narrativa a una relazione, come abbiamo visto, di intrinsecità essenziale tra anima e amore (del bene), Alberto Savinio fa sì che il proprio congegno nuziale sbagli indirizzo: la sua Psiche sarà maritata non ad Amore, il suo *vero* sposo, ma al barone von Rothspeer, e la subordinazione della donna nell'istituto matrimoniale tradizionale verrà significata nel testo e implicitamente criticata. L'autore italiano ha fatto cioè leva su tale dispositivo tenendo conto, e in ragione, del suo peso sociale: la metafora apuleiana è da Savinio sciolta al fine di ristrutturarsi come elemento portante di una critica socio-culturale, cui va rapportata la questione più intima della felicità, che è anche la più intima delle questioni, e che il testo a più riprese solleva.

In particolare il capitolo quattro del romanzo contiene un – forse difficile, ma altissimo – pezzo di letteratura sulla condizione femminile.

⁶⁸⁷ Savinio 1995, pp. 371-372.

Esso si carica di senso non per quello che esso *afferma*, ma per la maniera in cui *questiona*, in cui suscita una interrogazione profonda attorno a qualcosa che era stato dato per accetto, per comunemente normale, e il cui accoglimento viene ora problematizzato e svelato come arbitrario. Tale interrogazione sorge attraverso una rete di risonanze, un investimento semantico intorno al tema della felicità che attraversa tutto il capitolo quarto come anche lo eccede, riallacciandosi a quanto accaduto alla fine del terzo e a quanto si dirà nel quinto. Per chiarire questo punto occorre seguire da presso almeno un'intera sezione, e sarà la 4.2. È sera in casa Mitzopulos, la stessa sera della discussione attorno alla proposta di matrimonio del barone e della sua accettazione, quando arriva l'ora della cena:

II

Seguita dai cinque «piccoli» come fata dalla sua corte di nani, l'Angelica entra nella saletta da pranzo.

No: diversamente da ciò che ispira la lettera del soldato, Eufrosine Mitzopulos non sente gelosia per la felicità della figlia: l'accoglie naturalmente, la gradisce come un bene suo proprio, si sente inclinata a giovarla, a difenderla casomai, ad affrettarne con qualunque mezzo l'attuazione.

Saggia, misurata come vecchierella cui la Provvidenza ha serbato la parvenza della gioventù, la fanciulla spiega la tovaglia, stira le pieghe con le palme leggere, dispone i piatti sui margini, spartisce le posate.

Seduta nella poltrona prediletta del «povero» Alcibiade, Eufrosine Mitzopulos segue con occhio umido di tenerezza la silenziosa operazione familiare. Oltre a quello del sangue, un nuovo e più sottile legame la unisce alla sorte della figliola: più fervido dell'amore, tenace, irritante come il sentimento di una complicità forse pericolosa.

Muti e gravi, i «piccoli» marciano compatti dietro la sorella grande.

Eufrosine Mitzopulos è un po' stanca, languida pigrizia dei convalescenti, indulgente a sé e agli altri. Non toccandole quella sera la *corvée* della cena e della tavola, riscuote un piccolo anticipo sulla grande somma di felicità che le è devoluta.

Dentro la vasta gola del temporale gorgogliano gli ultimi tuoni. «Che importa?». Temporale e riposo si associano nella sua mente. È la metà

d'agosto. «Il temporale della Vergine!». Segno troppo augurale da tenerlo celato.

«Questa pioggia è una grande fortuna per noi».

La voce della guercia scrolla il silenzio, sparge un'onda di spavento. I «piccoli» guardano la madre, levano gli occhi al volto limpido della sorella. Angelica è un albero per i piccini, che si raccolgono fidenti nella sua ombra. La fanciulla guarda, non risponde, continua a disporre le posate.

Un giorno come quello e lei così tranquilla, taciturna, assente! La guercia cede all'irresistibile bisogno di parlare, di sapere:

«Angelica!».

La fanciulla si volta, ferma gli occhi chiari sulla madre.

Nulla: Eufrosine Mitzopulos ha dimenticato. China l'occhio solitario.

Un po' più tardi:

«Angelica!».

Alza lo sguardo: nessuno!⁶⁸⁸

Diversamente da quanto detto nel capitoletto precedente del romanzo, in cui Eufrosine Mitzopulos si mostrava gelosa che il figlio soldato potesse essere felice lontano da lei, qui è spiegato dal narratore come la madre non provi, nei riguardi della figlia Angelica, alcuna gelosia per la sua felicità, e che accetti questa «naturalmente», anzi «come un bene suo proprio» – come se fosse, quindi, la propria felicità. V'è un legame tra lei e la figlia in relazione alla felicità, e occorre scoprire quale.

Di *legame* tra le due parla il testo, in termini chiari ma al tempo stesso non del tutto perspicui: ciò che unisce le due donne, oltre quello del sangue, è un legame nuovo e più sottile, «più fervido dell'amore, tenace, irritante come il sentimento di una complicità forse pericolosa». Di quale complicità sta l'autore parlando, quale legame? Sembra questo un punto che la narrazione non intende chiarire *esplicitamente*. Implicitamente, una risposta è fornita dalla dizione stessa e dal contesto narrativo in cui sorge tale notazione della voce narrante. Il legame di cui l'autore parla è detto unire la madre Mitzopulos non alla figlia, ma alla *sorte* della figliola; e la sorte di cui qui è questione è la condizione di moglie. La percezione di

⁶⁸⁸ Savinio 1995, pp. 375-376.

questo legame giunge a Eufrosine Mitzopulos mentre segue con gli occhi «la silenziosa operazione familiare», ovvero la fanciulla che apparecchia la tavola, si fa carico della «*corvée* della cena». Se il legame più sottile del sangue e più forte dell'amore va letto nella comune condizione di moglie, siffatta simbiosi che la madre sente con la figlia è tale da produrre la traslazione della felicità dall'una all'altra senza interposizioni, e senza gelosia; ma a ben guardare ciò deriva anche e soprattutto dal fatto che la presunta felicità dell'una (Angelica) è condizione per la futura felicità dell'altra (la madre). Nel non accudire quella sera alle faccende di casa, Eufrosine Mitzopulos è detta riscuotere «un anticipo sulla grande somma di felicità che le è devoluta». L'anticipo che essa riscuote altro non è che il riposo dal lavoro; e la felicità di cui qui è questione si configura come un affrancamento dalla necessità del lavoro, un oltrepassamento di quella condizione umana di base che consiste nel dover faticare per vivere.⁶⁸⁹ Il concetto chiave qui emerge dall'impiego del verbo *devolvere*, del tutto inusuale in questo ordine di problemi. La felicità, come può essere devoluta? Il verbo indica infatti il trasferimento ad altri di un diritto, un possesso o del godimento di un bene; è lessico finanziario sovente applicato a somme di denaro che vengono destinate a favore di qualcun altro. Ciò che in quell'azione prende consistenza e si esprime, è un mutamento a livello della destinazione, il paradosso, cioè, di una felicità che può essere trasferita ad altri. Significa prendere la felicità non per quello che è, non per qualcosa di intimo e di imponderabile, ma farne al contrario qualcosa di esteriore, qualcosa che può essere *messo alla stregua*, cioè conteggiato e considerato come una somma. La felicità di cui si parla è

⁶⁸⁹ Belle pagine ha consacrato su questo tema Jan Patočka nelle sue *Meditazioni sulla pre-istoria*, riallacciandosi alle analisi sulla vita attiva svolte da Hannah Arendt in *The Human Condition*. Cf. Patočka 2008, pp. 17-30 in traduzione italiana; e Arendt 1958.

una felicità esteriore, che è imposta o concessa da altri; una felicità intesa come mero benessere economico.⁶⁹⁰

Ma ciò che è in gioco in questo brano non è solo il trasferimento della felicità, ma anche il suo riconoscimento. A inizio del capitolo il narratore afferma che Eufrosine Mitzopulos «accoglie naturalmente» la felicità della figlia. Ma di chi è, invero, la felicità che Eufrosine accoglie? Angelica non ha dato e non darà alcun segno di felicità all'idea del matrimonio col barone. Eufrosine prova la felicità *della* figlia, soltanto se questo è un genitivo oggettivo; soltanto nel senso della felicità provata da Eufrosine di avere la figlia sposata al ricchissimo barone von Rothspeer. Tutto quel che concerne il matrimonio di Angelica è stato infatti deciso e disposto in sua vece, senza nemmeno interpellarla; la famiglia, anzi la società, dà per scontato che così ella sia felice, che sia quella la sua felicità. È una silenziosissima violenza interiore.

Nel quinto capitolo del romanzo, l'autore inserisce un dialogo tra l'impresario del teatro Orfeo in cui la fanciulla lavorava, il signor Isidore Désiré, e il suo bigliettaio, di nome Emanuele Salto; dialogo che apparentemente non ha altra funzione che quella di interrompere la narrazione e costituire un gradevole intermezzo. L'impresario si punge con una rosa, e:

«Non c'è rosa senza spine».

⁶⁹⁰ Tre pagine dopo, al capitolo 4.6, così è descritta la scena della cena: «Un'atmosfera insolita bagna la tovaglia, i personaggi devotamente raccolti per la cena. La certezza della felicità vicina è negli occhi, nella tranquilla gravità dei mobili, nella luce familiare della lampada a petrolio. Non più quell'aria cupa che avvicina la cena dei poveri al pasto dei prigionieri» (Savinio 1995, p. 378). In una società in cui essere poveri è come essere prigionieri, la «felicità vicina» è quella della liberazione dalle costrizioni della povertà, liberazione garantita dal nuovo benessere economico che farà seguito alle nozze col barone, «l'uomo più ricco della Germania».

«*Je l'apprends à mes dépens*, mio caro Salto. Mi si dica ancora che i fiori sono adorabili!».
 «Anche Apollinaire detestava i fiori».
 «Chi?».
 «È morto pochi anni fa, poveretto. Sono stato suo segretario».
 «Lei, *ma parole*, ha fatto tutti i mestieri!».
 «Purtroppo! *Pierre qui roule n'amasse pas mousse*».
 «Pregiudizi! Faccia conto che le capiti *une veine* come alla piccola Mitzopulos!».
 «Incredibile!».
 «... mica dello stesso genere...».
 «Stupefacente!».
 «Non si dirà più che l'Orfeo porta sfortuna!».
 «Chi l'avrebbe mai creduto!».
 «Io! C'era della stoffa in quella piccina».
 «Ma se le strillava sempre, non ricorda?, alle prove».
 «Che c'entra! Ho un'anima d'artista io, pretendo la perfezione da tutti, è il mio sogno, *ma marotte*».
 «... che non era buona a nulla...».
 «Per la recitazione, per il canto sì, ne convengo. Ma quella pantomima, come la "faceva"! che gioiello!... Se ne va?».⁶⁹¹

L'impresario Désiré e il bigliettaio Salto pensano che la piccola Mitzopulos ha avuto una gran fortuna; e la fortuna, per una ragazza, è quella di trovare un marito ricco: avere «la stoffa», il talento, è saper sollecitare questo genere di fortuna. In un romanzo in cui tutto è perfettamente studiato e calibrato, non una virgola, non una parola appaiono come superflue per l'intendimento *necessario* del testo; e questi dialoghi tra Salto e Désiré non sono semplici intermezzi, ma attraverso di essi Savinio abbozza una critica implicita alla società a lui contemporanea in relazione al ruolo e alla posizione che in essa assume la donna.⁶⁹²

⁶⁹¹ Savinio 1995, p. 383.

⁶⁹² Sul tema del rapporto tra Savinio e "la donna", sarebbe necessario condurre uno studio specifico che prenda in considerazione l'insieme della sua opera. Mi limito qui a segnalare un articolo che Savinio pubblicò il 27 luglio 1945 nel «Corriere d'informazione» intitolato *Avanzino le donne* nel quale l'autore auspica «una civiltà esercitata dalle donne», cioè un loro maggior peso e partecipazione nella vita civile dell'Italia liberata. Cf. Savinio 2004, pp. 144-147. Non posso tuttavia tacere la breve ma densa biografia *Vita di Enrico Ibsen*, pubblicata nel 1943 e traversata tutta dal tema del "femminismo"; e di lì, giusto per dare un'idea, riporterei quanto segue: «La liberazione

Nella scena di preparazione della cena al capitolo 4.2 che abbiamo sopra riportato, all'arrivo del temporale di metà agosto, «il temporale della Vergine», Eufrosine Mitzopulos, poiché «temporale e riposo si associano nella sua mente», considera quello come un segno augurale e così esclama: «Questa pioggia è una grande fortuna per noi». Felicità, riposo e fortuna si mescolano in questo passaggio, interconnettendosi l'un l'altro, confondendosi l'uno con l'altro. Si noti che la madre ha detto «per noi», anziché “per te”: quella pioggia augurale che secondo la sua superstizione benedice il matrimonio in vista, è una fortuna per loro in quanto famiglia, piuttosto che per Angelica in quanto persona. La fanciulla, scrive Savinio, «guarda, non risponde, continua a disporre le posate». La fanciulla non può rispondere, il sistema patriarcale tradizionale in cui si trova a vivere è così oppressivo da averla resa *irresponsabile* della propria vita.

La madre coglie allora quella che giudica essere una anormalità nella reazione della figliola: in luogo della gioia, dell'eccitazione per «un giorno come quello», la fanciulla è assente, tranquilla, silente; sente allora «l'irresistibile bisogno di parlare, di sapere», di sapere cioè qual è l'interiorità della figlia, quali i suoi sentimenti.⁶⁹³

della donna ha un'importanza grandissima. Non c'è civiltà degna di questo nome senza diretta partecipazione della donna come elemento attivo, si vuol dire della donna giudicante e operante. Consorzio umano senza attiva partecipazione della donna non conosce se non l'idea di necessità: la presenza della donna fa tacere la necessità, dà riposo all'istinto, calma e illumina la mente, spegne il “punto solo”, l’“assoluto”, la “sola verità” e crea l'ambiguità che è il principio dell'armonia; e se la vita italiana, pur nei durissimi tempi che traversiamo, è entrata in un nuovo periodo di alta civiltà, in un “rinascimento”, e l'amore si è riacceso per le arti, per la poesia, per le cose dello spirito e per quelle “spiritose” (queste più difficili da capire di quelle, più “alto segno” di civiltà), è perché la donna italiana ha rotto il “cielo tolemaico” che la teneva chiusa, ha sciolto l’“aristotelismo” che la teneva immobile e muta, è uscita dall’“orientalismo” che la voleva soltanto “strumento” dei materiali bisogni dell'uomo» (Savinio 1998, pp. 26-27).

⁶⁹³ Si noti come il *bisogno* di sapere – la *filosofia* – nasca dalla presenza del silenzio, *presenza di un'assenza*, un qualcosa che è dinanzi a noi e che tace, costituendosi quale

Ma quando la fanciulla si volta, quando la fanciulla risponde, la madre ha già dimenticato, è la madre ad essere assente; poi, quando più tardi improvvisamente ella ricorda, ricorda cosa voleva chiedere, è *troppo* tardi, e la fanciulla è già partita. Più tardi ancora, alla fine della cena, dopo che i “piccoli” sono stati portati a letto, la madre tenta nuovamente di sapere (è il bellissimo capitoletto 4.6):

E ora? Eufrosine Mitzopulos tenta novamente la figliola. Angelica accenna di sì col capo. Si fosse opposta, ribellata! Nulla. Le parole che Eufrosine Mitzopulos non ha potuto pronunciare le gorgogliano nella gola, sono per sfuggirle. Ma le frena. Silenzio. E nel silenzio, amore, bontà, speranza.⁶⁹⁴

Parole che la madre non ha potuto pronunciare, ma che sono lì – non nell’aria ma nella gola – e che non sapremo mai nella loro precisione linguistica, ma delle quali possiamo nondimeno afferrare il senso di una non presenza, di un aborto. Angelica fa cenno di sì col capo, e questa è la rappresentazione (antifrastica) del suo intimo, autentico non-volere, un non-volere che non può affermarsi, che non ne trova la forza. La fanciulla non si oppone, ma acconsente alla volontà altrui, quella della sua famiglia. E se il silenzio si riempie di amore, di bontà e di speranza, è perché la madre per un attimo ha compreso anche quello che mai potrà pienamente comprendere.

mistero; di questo tema fondamentale della meditazione saviniana tratteremo nel prossimo capitolo.

⁶⁹⁴ Savinio 1995, p. 378.

Le nozze impensabili

Negli ultimi mesi del 1948 Alberto Savinio progetta quella che sarà la sua ultima raccolta di racconti, mai pubblicata.⁶⁹⁵ Occasione di questo progetto è il premio letterario «Re degli Amici», bandito a Roma e destinato a un testo satirico. È Enrico Falqui che spinge Savinio a concorrere, il quale dal canto suo spera ricevere finalmente un riconoscimento per la sua attività drammatica e/o narrativa.⁶⁹⁶ Savinio e Falqui però non hanno la stessa idea circa l'opera da presentare al concorso. Mentre il primo vorrebbe che fosse insignita del premio la sua *pièce* teatrale *Alceste di Samuele*, cui in quegli anni teneva in particolar modo, Falqui, dubitando forse che l'*Alceste* possa passare per un'opera satirica, consiglia a Savinio di accludere in ogni caso anche un volume di racconti che corrispondano ai criteri del bando di concorso, che siano cioè satirici.⁶⁹⁷ Savinio raccoglie tredici racconti, la maggior parte dei quali erano stati pubblicati in rivista nel triennio 1942-1944, rimaneggiandoli in previsione della nuova edizione. Il testo che doveva essere quello definitivamente previsto dall'autore per la raccolta del 1948, intitolata *La famiglia Mastinu*, è conservato a Firenze nel Fondo Savinio da 4 copie dattiloscritte. Tra questi racconti figurano due testi di nostro interesse, *La nostra anima*, già pubblicato in edizione limitata nel 1944, e *Zia Apollonia*, precedentemente uscito nella «Stampa» del 28 agosto 1942.

⁶⁹⁵ Ora sì: la storia del progetto è ricostituita dalla preziosa cura di Alessandro Tinterri e Paola Italia, e i racconti sono inclusi nel volume Savinio 1999.

⁶⁹⁶ Cf. la lettera di Savinio a Bompiani del 14 novembre, parzialmente riportata in Savinio 1999, p. 971: «Falqui mi ha indotto a concorrere. Mi ha quasi assicurato il premio. Lui è della giuria e lui, oltre a tutto, è uomo che s'impegna a fondo. Gli altri giudici sono Alvaro, Bontempelli, Zavattini, Piccone Stella, Bellonci (purtroppo costui). Insomma sono quasi tutti amici e forse questa volta riuscirò anch'io ad avere uno di quei premi che ormai anche i cani hanno avuto in Italia».

⁶⁹⁷ Queste informazioni si ricavano dalla lettera di Savinio a Bompiani menzionata alla nota precedente. Cf. Savinio 1999, pp. 971-972.

Nel racconto intitolato *Zia Apollonia*, il personaggio principale, Nivasio Dolcemare, si reca a Firenze per una ragione nella quale «è implicata la sua infanzia»,⁶⁹⁸ a causa cioè della morte di una parente, l'ultima zia paterna. Giunto nell'abitazione di famiglia, Nivasio suona il campanello; la porta si apre da sé a causa di un meccanismo comandato dall'interno; nessuno giunge ad accoglierlo.

Egli aspetta dunque che qualcuno appaia sulla soglia: l'Annunziata, la Carlotta, Cencio.

Ma l'Annunziata, la Carlotta, Cencio sono morti da molti anni.

Un altro servo allora?

La porta rimane socchiusa. «Soltanto» socchiusa.

Nivasio Dolcemare spinge il battente. Entra nell'anticamera.

L'anticamera nota.

L'anticamera è vuota, ma Nivasio Dolcemare sente la presenza di qualcosa di vivo.

Volge gli occhi intorno.

Nessuno.

[...]

Il suono della «cosa viva» continua.

[...]

Nivasio Dolcemare rimane in attesa. Aspetta che qualcuno lo venga ad accogliere.

Nessuno viene.

Nivasio Dolcemare si risolve a aprire da sé la camera dello zio.

Nessuno.

Apri la porta dei servizi.

Nessuno.

Apri la porta del salotto.

Nessuno.

Nessuno... Ma il salotto è animato da qualcosa di vivo.⁶⁹⁹

Questo «qualcosa di vivo» che il personaggio sente è una contraddizione in termini, che Savinio stesso evidenzia attraverso l'impiego delle virgolette che circondano il sintagma *cosa viva*, perché naturalmente una “cosa” non può essere viva, non partecipa cioè della vita

⁶⁹⁸ Savinio 1999, p. 780.

⁶⁹⁹ Savinio 1999, pp. 782-783.

animata. Questa insistenza saviniana su tale contraddizione è significativa, e questo racconto avrà a che fare con più di un paradosso. Entrando in quella casa Nivasio è già entrato in uno spazio paradossale, uno spazio che configura l'assenza dei vivi, la loro impresenza, dove però il personaggio percepisce la presenza di *qualcosa* di vivo. Il salotto, scrive Savinio, è *animato* da qualcosa di vivo – ed è questa la contraddizione di un “qualcosa”, di un inanimato che è vivo e che anima. Ma questo «qualcosa di vivo», che è già di per sé un assurdo, è qui a ben guardare qualcuno di morto. Ciò che “anima” il salotto è infatti il rumore di un singolare meccanismo, un carrello che scorre su rotaie, due fili di ferro che «fanno circuito lungo le pareti» e sono «sospesi in aria a poca distanza dal soffitto, simili ai fili del tram sopra le vie cittadine»;⁷⁰⁰ una sorta di toboga scorre su quella «rotaia aerea», sulla quale è coricato il cadavere della zia Apollonia, impegnato in un giro perpetuo della casa, sbucando e imbucandosi attraverso un foro alle pareti. Zia Apollonia, pensa allora il personaggio, era «la sposa del Moto»;⁷⁰¹ colei che, vergine, «morì senza avere conosciuto l'amore» e che, proprio per non averlo conosciuto, «trasferì il suo amore al moto».⁷⁰²

L'amore, la sposa. È già evidente come la questione qui, al pari che nella *fabula*, sia quella di conoscere o non conoscere l'amore. Inoltre il personaggio di questo racconto, la zia Apollonia, è in qualche modo una *puella*, una *virgo* che non ha mai conosciuto l'amore; tale morte prima di conoscere l'amore è proprio ciò cui, nel racconto apuleiano, sembra destinata la fanciulla Psiche non appena il padre ha ricevuto il responso dell'oracolo di Apollo. Il riconoscimento di un rapporto, quantunque

⁷⁰⁰ Savinio 1999, p. 783.

⁷⁰¹ Savinio 1999, p. 784.

⁷⁰² Savinio 1999, p. 785.

implicito e non dichiarato, tra la zia Apollonia (e il nome Apollonia, a questo punto, sarà da ritenersi casuale?) e la Psiche della *fabula* ci fa comprendere come il racconto saviniano non sia altro, nel profondo, se non una variazione delle apuleiane *nozze impensabili*.

Nei capitoli 33 e 34 del quarto libro delle *Metamorfosi* Apuleio spinge la narrazione in direzione, si potrebbe dire, del grottesco, portando il lettore a pensare l'impensabile attraverso l'invenzione di quelle che sono delle vere e proprie nozze paradossali di Psiche. Il matrimonio cui l'oracolo destina la fanciulla è in verità una cerimonia funebre, e nella realizzazione della scena il matrimonio si fonde al funerale, o meglio, la scena è dall'autore latino costruita quale una metamorfosi dell'uno nell'altro. Nel responso dato da Apollo era contenuta l'idea paradossale del talamo funereo,⁷⁰³ che prende sostanza nella descrizione apuleiana di questo inaudito, e metamorfico, imeneo:

Iam feralium nuptiarum miserrimae virgini choragium struitur, iam taedae lumen atrae fuliginis cinere marcescit; et sonus tibiae zygiae mutatur in querulum Ludii modum, cantusque laetus hymenaei lugubri finitur ululatu; et puella nuptura deterget lacrimas ipso suo flammeo.⁷⁰⁴

Psiche è dunque condotta in processione alle proprie nozze, a delle nozze che non sono semplicemente nozze, ma anche un funerale: al tempo stesso il corteo nuziale è un corteo funebre, ed Apuleio in questa scena

⁷⁰³ *Met.* 4.33.1: «siste puellam / ornatam mundo funerei thalami», «vestila come andasse / a nozze con la morte» (traduzione di Gianni Guastella in Canali 1993, p. 1453, ripresa da Fo). Se il sintagma «funerei thalami» non sembra avere precedenti nella letteratura latina (cf. *GCA* 2004, p. 87 *ad loc.*), il concetto di nozze funeree non è ignoto alla letteratura antica, in particolar modo ellenistica; si veda per esso il commento a *Met.* 4.33.4 in *GCA* 2004, pp. 92-93.

⁷⁰⁴ *Met.* 4.33.4: «Già si appresta all'assai infelice fanciulla il sontuoso apparato di quelle nozze ferali. Ecco già la fiaccola nuziale nera di fuliggine, e il suo fuoco che va a morire sotto la cenere; ecco le note del flauto matrimoniale piegare ai lamentosi modi lidii, e il lieto canto dell'imeneo concludersi in un lugubre ululato, e la fanciulla pronta al matrimonio con il suo stesso velo asciugarsi le lacrime» (traduzione di Alessandro Fo).

pensa – o ci dà a pensare, ch  qui   lo stesso – la paradossalit  dell’unione tra la vita e la morte nell’immagine del *cadavere vivo*, nella contraddizione di una presenza viva alle proprie esequie:

Perfectis igitur feralis thalami cum summo maerore sollemnibus, toto
prosequente populo vivum producitur funus, et lacrimosa Psyche comitatur
non nuptias sed exsequias suas.⁷⁰⁵

Allora, mentre i genitori di Psiche, profondamente addolorati, esitano a portare a compimento un delitto cos  grande, ad abbandonare cio  la fanciulla alla sommit  di un monte altissimo,   Psiche stessa a esortarli, a pregarli di non indugiare, di non tardare la fine:

Ducite me et cui sors addixit scopulo sistite. Festino felices istas
nuptias obire, festino generosum illum maritum meum videre. Quid differo,
quid detrecto venientem, qui totius orbis exitio natus est?⁷⁰⁶

Apuleio sta usando ironia tragica a scapito dei personaggi del racconto, poich  la povera Psiche si attende la morte da parte di un mostro orrendo, ma ogni lettore che sia un *secondo* lettore, ognuno che sappia come la storia va a finire, ha coscienza che quello che qui – e nel responso di Apollo prima⁷⁰⁷ –   detto essere un *exitium totius orbis*, altri non   se non Amore, che pu  essere *in un certo senso* considerato come la rovina del

⁷⁰⁵ Met. 4.34.1: «E dunque, terminati nella massima costernazione i sacri preparativi per quel ferale talamo,   un vivo cadavere che avanza, con tutto il popolo dietro in processione. Psiche, a sua volta, in lacrime, accompagna un corteo non nuziale, ma funebre: il suo» (traduzione di Alessandro Fo).

⁷⁰⁶ Met. 4.34.6: «Portatemi, lasciatemi l  sulla roccia a cui il responso mi ha assegnata. Ho fretta di andare incontro... a queste nozze felici! Ho fretta di contemplare... quel mio marito cos  nobile! Perch  mi si trattiene, perch  mi si sottrae al sopraggiungere di lui, che   nato per... per la rovina dell’intero mondo!» (traduzione di Alessandro Fo).

⁷⁰⁷ L’ambiguit  del responso allude ad Amore come a un essere non di stirpe mortale, una crudele sventura che tormenta tutto e tutti, toglie forza a ogni cosa, terrorizza perfino gli d i.

mondo intero, come un principio cioè di sconvolgimento dell'ordine costituito.

Se però si prende la parola *exitium* secondo il suo significato di distruzione, di una rovina intesa quale fine e annullamento, l'ultima frase pronunciata dalla fanciulla assume un senso che avrebbe facilmente potuto pungolare la sensibilità dell'autore italiano. «Quid detrecto venientem, qui totius orbis exitio natus est?» C'è un senso per cui quegli che giunge, che certamente giungerà, e la cui venuta coinciderà per gli uomini con l'annullamento del mondo, altri non è se non colui che i Greci chiamavano *Thanatos*, ovvero la Morte – la morte come evento ineluttabile, ciò che non può non sopravvenire e che, *par cela même*, è già in atto (cf. «venientem», «colui che sta venendo»). V'è insomma una dimensione del rapporto amore-morte che il testo di Apuleio offre a pensare, attraverso la sua particolare dizione e, più in generale, la rappresentazione delle nozze con la morte, l'idea di un talamo funereo. Tale dimensione sarà ereditata da Alberto Savinio, il quale tenderà appunto di pensare, col racconto Zia Apollonia, il duplice rapporto tra amare e morire da un lato, e tra vivere e morire dall'altro, recuperando l'idea, anche, del cadavere vivo.

Abbiamo lasciato Nivasio nel salotto, che, dopo aver sentito lo stridore di un carrello che scorre su rotaie, ha scoperto in prossimità del soffitto quello straordinario meccanismo che permette il trasporto perpetuo del cadavere di sua zia per la casa:

Due fili di ferro fanno circuito lungo le pareti, sospesi in aria a poca distanza dal soffitto, simili ai fili del tram sopra le vie cittadine.

Nella parete di sinistra è un buco. Escono da quel buco e vi affondano due aeree rotaie.

Nivasio Dolcemare sa che dietro quella parete era la camera di zia Apollonia.

Il toboga si avvicina.

Sbucano due piedi veduti di pianta e calzati di stivaletti, una gonna a falpalà...

«Non ho fatto in tempo a venire in stazione. Sapevo di trovarti qui».

È il cugino Fliquet. Nivasio Dolcemare non gli risponde. Non lo saluta neppure. Incantato da quella donna coricata sulla rotaia aerea, che avanza a scatti con un rumore da toboga.

[...]

Zia Apollonia ha terminato il giro orizzontale del salotto.

Mentre zia Apollonia a scatti striduli e leggeri sta per rimbucarsi nella parete, Nivasio Dolcemare pensa.⁷⁰⁸

Seguiremo tra poco il pensiero del personaggio, anzi i pensieri, poiché questi saranno due, in quanto due sono le versioni che del racconto sono state conservate,⁷⁰⁹ tra loro distinte proprio per la chiusa, una chiusa che è anche una chiosa. Quello che si può già notare, è una ripresa della “processione” apuleiana sotto il segno di una inversione. Nella *fabula*, la cerimonia funebre di Psiche non consiste in una sepoltura, ma in una esposizione: Psiche è condotta, scrive Apuleio, non alle sue nozze, ma alle sue esequie, le quali culmineranno con l’esposizione della fanciulla sulla sommità di un monte, dove sarà abbandonata dai suoi familiari. Savinio riprende l’idea apuleiana della non-sepoltura, facendo però dell’esposizione della *virgo* qualcosa di differente. Nel suo racconto non è tanto l’esposizione del vivente alle intemperie e alla morte a concretizzare la cerimonia funebre, quanto sono le esequie a diventare una sorta di esposizione, ma di esposizione tutta particolare: quello che l’autore italiano ha immaginato e descritto, è un’opera d’arte, una installazione artistica stupefacente in cui il cadavere imbalsamato della donna è mantenuto in moto grazie al meccanismo di cui sopra – è mantenuto *vivo* in virtù delle sue nozze col moto. Così si esprime l’altro personaggio del racconto, il

⁷⁰⁸ Savinio 1999, pp. 783-785.

⁷⁰⁹ Come dicemmo sopra, l’una è quella della pubblicazione in rivista del 1942, mentre la seconda nasce quale frutto del rimaneggiamento saviniano del testo in vista della raccolta di racconti progettata nel 1948.

cugino Fliquet, che ha raggiunto Nivasio nel salotto, e che come lui osserva e in seguito commenta “l’opera”:

« [...] Poi, non so bene, lesse del senso rotatorio dell’universo come lo pensava Anassagora. Lesse della riunione intima e della penetrazione degli elementi di cui parla Empedocle. Lesse della materia formata a palla al tempo in cui regnava Amicizia, quella palla fornita di personalità e di felicità, e che quell’antico filosofo chiamava Sfairos». [...]

«Tutte queste frottole sul movimento ciclico, zia Apollonia le aveva trovate in un libro di... Aspetta!... Diàmine! Mi sfugge il nome... Volle per testamento essere imbalsamata e messa a girare perpetuamente su questo meccanismo, che del resto aveva ideato da sé... Gomperz! Un libro di Gomperz sui pensatori della Grecia. Lo conosci?»⁷¹⁰

Per zia Apollonia il meccanismo che la fa girare perpetuamente è un modo, il solo modo, per restare in vita dopo la morte, quando invero l’unica cosa che ciò mantiene “in vita”, cioè rende evidente, è la sua non-vita. Questa installazione, questa opera d’arte immaginata e descritta da Savinio quale nucleo del suo racconto interessa il rapporto tra la vita e la morte in genere e l’ancora più delicata questione della *sopravvivenza* in particolare, dell’arte in quanto protrazione della vita al di là della morte.

Nella versione in rivista il racconto termina sulla riflessione seguente:

Zia Apollonia era vergine: morì senza avere conosciuto l’amore. L’intera sua vita prese lo stampo di questa ignoranza dell’attività che genera la vita. Nacque dal suo ignorare l’amore questa sua fissa illusione della vita come movimento, e il movimento divenne il suo amore – o sposa del Moto! Perché l’amore stesso conquista gli uomini per la sua apparenza di moto supremo e vitale. Nel che anche l’amore inganna, e dietro il suo illusorio movimento di vita, l’amore uccide l’uomo e lo riduce all’immobilità. L’amore genera, sì, una nuova vita, ma spegne intanto la vita di colui che l’ha generata. Il destino dello scorpione languedocense e del maschio della

⁷¹⁰ Savinio 1999, p. 784. Il riferimento bibliografico è a *Griechische Denker. Eine Geschichte der antiken Philosophie* di Theodor Gomperz, pubblicato in tre volumi tra il 1893 e il 1909; cf. Gomperz 2013 per l’edizione italiana curata da Giovanni Reale.

màntide religiosa, è il destino comune degli uomini e delle donne. Amare è morire.⁷¹¹

Un atto di generalizzazione filosofica è compiuto dall'autore in questo paragrafo, col passaggio dal caso di zia Apollonia alla presa in conto del «destino comune degli uomini e delle donne». Questo tuttavia non significa che Savinio inferisca una legge universale da un caso particolare, al contrario, è la singolarità di zia Apollonia che si svela, che diventa spiegabile sulla base di una più adeguata comprensione del fenomeno, per non dire dell'essenza, dell'amore.⁷¹² Il racconto ha l'obiettivo di spostare la visione dell'amore dal piano latamente fenomenologico nel quale esso è usualmente considerato a quello, prima kantiano e poi schopenhaueriano, della "cosa in sé"; e a questo rispetto si noti che il concetto di amore che Savinio elabora se non eredita,⁷¹³ è profondamente legato alla generazione e alla sessualità.

Cominciamo col rilevare una certa circolarità in opera all'inizio del paragrafo citato: zia Apollonia muore senza aver conosciuto l'amore,

⁷¹¹ Savinio 1999, pp. 1008-1009.

⁷¹² Ne *La nostra anima* l'autore parla di spostare totalmente il problema dell'amore per porlo «su un piano nuovo; dirò meglio: sul suo "vero" piano» (Savinio 1999, p. 526). Si notino però le virgolette entro le quali Savinio ha racchiuso l'aggettivo *vero*, e che meriterebbero un capitolo intero; torneremo sulla questione a momento debito, con le nostre considerazioni su quel racconto.

⁷¹³ Credo che il riferimento fondamentale sia la *Metafisica dell'amore sessuale* di Arthur Schopenhauer, di cui Savinio possedeva in biblioteca una copia (cf. Italia 2004, p. 65 n.3). La conoscenza che Savinio ebbe di questo filosofo era profonda e intima, l'influenza che ne ricevette incontestabile. Ad ogni modo, non va negletto il ragionamento della platonica Diotima nel *Simposio*, sicuramente presente a Savinio, attraverso il quale la sapiente istruttrice di Socrate dimostra come l'amore sia amore dell'immortalità; tale ragionamento si fonda infatti su una concezione generativa dell'amore: l'amore è «tendenza al possesso perpetuo del bene» (206a), che però può mettersi in opera soltanto attraverso la procreazione, sia secondo il corpo, sia secondo l'anima (206b), in quanto l'amore non è amore del bello, ma amore «della generazione e procreazione nel bello», poiché «per il mortale, la generazione è cosa eterna ed immortale» (206e). Le traduzioni del *Simposio* citate in questa nota sono di Guido Calogero 1996.

eppure – e per questo – ella *ama* il moto, lo sposa; la sua *vita* prende lo stampo dell'ignoranza dell'attività che genera la *vita*; indi nasce la sua *fissa* illusione della vita come movimento, il quale ella tenta di *fissare* (di mantenere perpetuamente attraverso le “nozze”). Il fatto è che si tratta di un paragrafo profondamente aporetico, che se esaminato a rigor di logica si avviluppa senza concedere uscita. Seguiamo il ragionamento. L'ignoranza di cosa l'amore realmente sia, dell'amore cioè quale attività generativa di vita, produce l'illusione della vita come movimento: che la vita sia movimento, dice Savinio, è soltanto un'illusione. Tale ignoranza, tale illusione produce un “amore del moto”. Ma l'amore stesso, aggiunge Savinio, conquista gli uomini per la sua *apparenza* di moto vitale; il che vuol dire, da un lato, che esso invero non è tale, e dall'altro, che gli uomini amano *a causa* del moto (o della sua apparenza). Gli uomini amano il moto a causa (dell'apparenza) del moto. In tal modo l'amore inganna: è un movimento di vita soltanto illusorio, poiché in realtà esso dà la morte e l'immobilità. Causando l'amore queste ultime, il ragionamento saviniano produce una coincidenza concettuale tra morte e immobilità; eppure, ha prima suggerito l'autore, la vita *non* è movimento: che sia così è soltanto illusione. Ecco il ragionamento sboccare in un pensiero fondamentale contraddittorio, il quale non offre scampo all'illusione; piuttosto, è come se si palleggiasse da un'illusione all'altra. La vita è moto o no? La morte è immobilità o no?

In questo racconto l'opposizione tra la vita e la morte in relazione all'idea di moto viene decostruita, perde di senso. Amare è morire, scrive Savinio, ma nel paragrafo è sotteso che *anche vivere è morire*. Perché il moto, che è «espressione riassuntiva della vita»,⁷¹⁴ secondo quanto scrisse Savinio in un saggio di filosofia delle arti pubblicato nel 1921 nella rivista

⁷¹⁴ Savinio 2007, p. 95.

«Valori plastici»,⁷¹⁵ il moto è anche la morte. Pensiero che nel detto saggio Savinio illustra senza illustrare, lasciando piuttosto che affiori implicitamente ora da una favoletta, ora da una notazione psicologica, che qui converrà riportare:

Vanno rilevati gli effetti che producono sui bimbi gli oggetti che si muovono. Si pensi come tutto ciò che si muove attrae l'attenzione del bambino. Tale attrazione è fortissima in effetto, da poi che essa porta talvolta all'ebrietà dei sensi e per conseguenza alla calma e all'assopimento. Le madri e le nutrici praticano, naturalmente e inconsciamente, il principio dell'effetto prodotto dal movimento, allorché, a fine di tranquillare i bimbi irrequieti e piangenti, agitano davanti ai loro occhi ninnoli, balocchi o semplicemente le mani, riuscendo in tal modo a stupire e a sedare i loro sensi indisciplinati per mezzo di un movimento accelerato.⁷¹⁶

Ancora più significativa è la favola che nel medesimo saggio l'autore riporta al fine d'illustrare la sua interpretazione psicologica della musica quanto a ritmo, e che afferma aver letto da ragazzo:

Un tal giovinetto era riuscito a farsi consegnare da una fata imprudente il rocchetto intorno al quale era ravvolto il filo della sua propria vita. La fata raccomandò espressamente al giovanetto di non toccare il fatidico filo. Ma questi, com'era da prevedere, non seppe resistere alla tentazione di svolgere il filo. La prima volta ne svolse un poco, e il tempo corrispondente al filo svolto, passò con una rapidità sorprendente e gioiosa. Il gioco piacque al fanciullo, il quale, invaghito vieppiù da quel correre e rimutarsi delle ore e dei giorni, continuò a svolgere il filo, consumando in brevissimo spazio di tempo, la vita di parecchi anni; finché, invecchiato in un subito, morì di lì a poco, perché intanto il filo era giunto al suo termine.⁷¹⁷

Se ignorare ciò che l'amore veramente sia vuol dire da un lato non riconoscerlo, nella sua essenza, quale attività che genera la vita, e dall'altro misconoscere l'equazione «amare è morire», ecco che vita e morte non

⁷¹⁵ Di esso abbiamo ampiamente parlato nei *Prolegomena* di questa tesi, alle pp. 31-43.

⁷¹⁶ Savinio 2007, p. 95.

⁷¹⁷ Savinio 2007, pp. 92-93.

sono più semplicemente opponibili, poiché alla base dell'attività che genera la vita non v'è nient'altro che il morire stesso, vale a dire la possibilità sempre viva, per l'essere vivente, di incorrere nella propria morte: è il morire – la sua possibilità – a generare la vita, la vita che ognuno vive morendo.⁷¹⁸ L'amore è insomma ambigualmente presentato da Savinio e quale causa e quale conseguenza dell'*impossibilità di vivere senza consumare la vita*. Non si tratta di una confusione concettuale, bensì della più lucida coscienza dell'estrema radicalità di tale concetto, che rimane come tale destinato a sfuggire all'analisi, a ri-costituirsi ogni volta quale mistero. Questo stadio della riflessione saviniana sul tema dell'amore ha molti punti in comune con la pressoché coeva meditazione svolta dall'autore attraverso la scrittura del racconto *La nostra anima*, di cui ci occuperemo in seguito.⁷¹⁹

Nei dattiloscritti che nel Fondo Savinio conservano la versione dall'autore destinata alla progettata e non realizzata edizione in volume del 1948, il racconto termina diversamente. Mentre la zia imbalsamata e circolante sul toboga sta per rimbucarsi nella parete, Nivasio Dolcemare pensa:

⁷¹⁸ Questa co-partecipazione della morte alla vita è presente in maniera profonda nel pensiero saviniano, si vedano per essa le nostre considerazioni nei *Prolegomena* alle pp. 35-43. Vorrei aggiungere che essa è inoltre al cuore, se non ne costituisce l'autentico esito speculativo, di due importantissimi saggi che Savinio non poteva non conoscere: il primo è la schopenhaueriana *Transzendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des einzelnen* (*Speculazione trascendente sull'apparente disegno intenzionale nel destino dell'individuo*), contenuta nei *Parerga und Paralipomena* (cf. Schopenhauer 1963, pp. 243-272); il secondo è il freudiano *Jenseits des Lustprinzips* (*Al di là del principio del piacere*).

⁷¹⁹ Nel capitolo intitolato *L'Europa e il problema del male*. In *Zia Apollonia* Savinio prende in conto il rapporto dell'amore con la morte, ne *La nostra anima* è quello dell'amore con l'illusione (in senso lato "romantica") a essere interrogato; in entrambi si tratta di vedere al di là dell'apparenza e delle opinioni comuni, cosa che rende ambo i testi due racconti in qualche modo "anticulturali".

«Era vergine. Morì senza aver conosciuto l'amore. L'amore che stringe fra loro gli uomini. E trasferì il suo amore al moto. Al moto che tutto e sempre riporta allo stesso punto. Fu la sposa dell'eterno ritorno. È la sposa dell'eterno ritorno... La vita umana, che miseria! Ma a che si riduce l'uomo, se appena esce dalla vita umana!».

Il cugino Fliquet domandò:

«Dove sei a colazione?... Vieni da me».

Girava il cugino Fliquet. Girava la colazione. Girava...⁷²⁰

A proposito della versione pubblicata nel 1942 sulla «Stampa», Paola Italia ha parlato di una «chiusa meno fantastica»⁷²¹ di quella che sarà poi prevista per il volume e che abbiamo appena citato; tuttavia non credo che la differenza tra le due sia da ravvisare in una maggiore o minore inclinazione al fantastico. La fine del racconto nella versione del 1948 è invero più ellittica di quella precedentemente pubblicata sul quotidiano, e mi sembra evidente che Alberto Savinio intendesse in tal modo eliminare le riflessioni filosofiche contenute nel paragrafo che prima abbiamo citato e commentato. È una palinodia, una ritrattazione? Non proprio. Si può ipotizzare la ragione di tale modifica nell'esigenza, che l'autore aveva, di far passare il racconto per un pezzo satirico, e quindi di alleggerirne il contenuto filosofico esplicito (voglio dire *seriamente* esplicitato), nella fattispecie i rapporti tra amore e morte, apparenza e cosa in sé, amore e generazione, in favore di una chiusa più vaga o grottesca. Oppure si può pensare che Savinio non intendesse stavolta mostrarsi così esplicito, così deciso come nella versione uscita sul quotidiano, quasi che nel 1948 fosse meno sicuro o dell'esattezza o semplicemente dell'opportunità di dire allo stesso modo le cose dette in precedenza.⁷²²

⁷²⁰ Savinio 1999, p. 785.

⁷²¹ Cf. la nota al testo in Savinio 1999, p. 1008.

⁷²² Va ad ogni modo notato che nel libro progettato nel 1948 era comunque incluso il testo de *La nostra anima* (si veda l'indice riportato da Paola Italia nella nota relativa al progetto editoriale «La famiglia Mastinu», in Savinio 1999, p. 973), il cui contenuto

Come che sia, la chiusa di quest'ultima versione è non solo più enigmatica e meno apodittica, ma anche più tragica. Il concetto di amore enunciatovi è, per un certo rispetto, differente; l'autore parla di esso come di una forza «che stringe tra loro gli uomini», e si tratta di una concezione ben al di là, o meglio, in misura di potersi portare al di là di quella meramente sessuale/generativa che dominava nella prima versione del racconto. Essa offre infatti la possibilità di lasciar prevalere – anziché quella di procreazione, di (egoistica) continuazione del singolo in un altro organismo – l'idea di (cosmica) ri-composizione in una unità originaria più ampia. Tale, se così possiamo dire, “seconda” concezione dell'amore è altrettanto viva che la prima e altrettanto operante nello scrittore italiano, essa emerge ad esempio alla fine della prefazione a *Tutta la vita*, come anche tutte le volte che Savinio parla della necessità di un allargamento dell'amore cristiano agli animali, ai vegetali, e a tutte le cose;⁷²³ essa mi sembra d'altronde fare eco a una ipotesi freudiana secondo la quale alla base della pulsione sessuale vi sarebbe l'Eros che preserva ogni cosa, che tiene unito tutto ciò che è vivente mirando a connettere le sostanze organiche in unità sempre più ampie.⁷²⁴

In questa seconda versione del racconto l'autore ha introdotto un riferimento all'eterno ritorno, che era assente nella precedente. Nel testo pubblicato sulla «Stampa», zia Apollonia è detta essere la «sposa del

filosofico è a mio parere consonante con quello della versione pubblicata nel 1942 di *Zia Apollonia*.

⁷²³ Cf. Savinio 1999, p. 556. Si veda, ma gli esempi potrebbero essere tanti, anche un passo della *Vita di Enrico Ibsen* (Savinio 1998, p. 31), testo pubblicato sul periodico «Film» tra maggio e luglio del 1943, a meno di un anno dopo l'uscita della prima versione di *Zia Apollonia*.

⁷²⁴ In *Al di là del principio di piacere*, cf. Freud 2012 per la traduzione italiana, pp. 208-209, 211 e 219-221. Nella prefazione alla quarta edizione dei *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (*Tre saggi sulla teoria sessuale*), coeva al ripensamento complessivo della sua teoria delle pulsioni, è Freud stesso a scrivere della coincidenza tra la sessualità allargata della psicanalisi e l'Eros platonico.

Moto»,⁷²⁵ mentre qui essa è la sposa «dell'eterno ritorno», e il moto è individuato come ciò che «tutto e sempre riporta allo stesso punto».⁷²⁶ Qual è questo punto? Mi sembra qui che il concetto nietzscheano⁷²⁷ possa declinarsi secondo un senso particolare, quello di una vita come (misera) parentesi tra due momenti di nulla, e quindi di un eterno ritorno quale inevitabile, a sé immanente, ritorno alla non-vita. In questo senso, e per un certo verso, esso collima ancora con l'interpretazione freudiana della pulsione di morte, con l'ipotesi che tutte le pulsioni organiche tendano alla regressione, alla restaurazione di uno stato precedente: il fine dell'esistenza non sarebbe altro che il raggiungimento della situazione di partenza, vale a dire che la meta di tutto ciò che vive è la morte, il ritorno allo stato di materia inanimata.⁷²⁸ Parlare però dell'eterno ritorno, evocare Nietzsche senza invocarlo, pone in questione la più ampia (e difficile) questione del rapporto tra essere e divenire, o meglio, la questione della (im)possibilità di imprimere al divenire il carattere dell'essere. L'idea nietzscheana che tutto *ritorni* quale culmine della contemplazione in tale avvicinamento del mondo del divenire a quello dell'essere, è qui interrogata da Alberto Savinio e... decostruita? La frase che nella chiusa segue l'enunciazione delle nozze di zia Apollonia con l'eterno ritorno, tronca il pensiero del personaggio in una esclamazione carica di emotività: «La vita umana, che miseria! Ma a che si riduce l'uomo, se appena esce dalla vita umana!». Da un lato emerge qui il sentimento tragico della miseria e del nulla, tra vita e non vita; dall'altro tale frase interroga la possibilità di voler fissare, di voler “sposare” qualcosa, anche fosse l'idea della vita come mobilità o quella

⁷²⁵ Savinio 1999, p. 1009.

⁷²⁶ Savinio 1999, p. 785.

⁷²⁷ Come è noto, Nietzsche parla di eterno ritorno ne *La gaia scienza*, in *Così parlò Zarathustra* e nei *Frammenti postumi*.

⁷²⁸ Cf. Freud 2012, pp. 190-191.

dell'immobilità *nella vita*, di un “essere” *nel* divenire. L'esclamazione saviniana si trasforma così in una domanda, a prima vista retorica: la vita umana è misera perché sottomessa alla corruzione e al cambiamento, ma se si “esce” da questo, forse che si attinge all’“essere” oppure ci si riduce ancor più al grottesco, ancor più al *niente*?⁷²⁹

Se una risposta a questa domanda pare nel racconto, a causa del suo tono grottesco, facilmente determinabile nel senso dell'impossibilità della fissazione, di una vera e propria uscita dal divenire, tuttavia l'interrogazione rimane nella sua autenticità, resiste a tale prima risposta; essa rimane cioè profondamente, trovando però la maniera di spostarsi, verrebbe da dire echeggiando l'autore, sul suo “vero” piano: se zia Apollonia è riuscita a sposare il moto, a *fissarlo* in un certo senso, pur cadendo nel grottesco e nel ridicolo in quanto alla sua realtà umana, è perché di quel grottesco ha saputo fare *un'opera d'arte*. L'arte è per Savinio la sola maniera che ha l'uomo di oltrepassare in terra, in vita, la sua misera condizione, è il solo strumento d'immortalità.⁷³⁰ È solo nell'arte che una risposta vera, non retorica, a quella domanda andrebbe cercata.

⁷²⁹ Sottolineo «niente» perché in questa interrogazione indirizzata al pensiero nietzscheano è contenuto uno dei principali problemi della filosofia novecentesca – che ha particolarmente occupato, tra gli altri, il lavoro di Heidegger – ossia quello del superamento del nichilismo.

⁷³⁰ Si veda il concetto saviniano di “immortalità terrestre” nei suoi saggi di filosofia delle arti pubblicati in «Valori plastici», e raccolti in Savinio 2007. Cf. anche Savinio 1998, p. 65: «I genitori bui, i genitori tutti carne, i genitori sepolti fino agli occhi nel buio della carne, solo “questi” genitori *vogliono* i figli simili a loro [...] per sopravvivere a se stessi e continuarsi nella generazione successiva. Ma continuarsi nei nostri figli a noi che importa, che in ben altri mezzi d'immortalità fidiamo?» (corsivo dell'autore).

PRESENZE DELL'ARCANO

Necessità del mistero

Abbiamo già parlato, nei nostri *Prolegomena*,⁷³¹ di come nel racconto *Viaggio*, pubblicato sulla «Stampa» nel febbraio del 1943, sia presente un certo quale commentarsi di Alberto Savinio, relativamente alla questione della leggibilità del suo romanzo *Angelica o la notte di maggio*. In realtà il rapporto tra questo raccontino e il romanzo va al di là di tale questione, e con esso Savinio ritorna sul tema, o problema, dell'amore.

Viaggio è la storia di un effimero innamoramento, che il protagonista di nome Pintor vivrà su un piroscapo. Il caso e un libro, cioè il succitato romanzo saviniano, “fanno” l'incontro, incrociano le traiettorie di due persone che avranno la sorpresa e l'emozione di scoprirsi fatte l'una per l'altra. Ma tale avventura non sarà che l'incontro di una sera, e già il mattino dopo tutto sarà dimenticato, tutto sarà perduto. Ancora una volta Savinio dipinge la delusione (e la disillusione) che sovente, se non necessariamente, fa seguito nelle cose d'amore all'esaltazione (e illusione) iniziale: la ragazza, significativamente di nome Gioia, che la sera prima aveva fatto galoppare Pintor «verso l'amore, verso la fortuna»,⁷³² la mattina dopo, al momento della discesa dalla nave, guarda il protagonista ma non lo vede, vale a dire lo ignora: « [Pintor] fa per slanciarsi... Gioia volta la testa: lo guarda, non lo vede, il suo sguardo “inesistente” passa ad altro».⁷³³ Questo sguardo inesistente, questo sguardo che guarda *e non vede*, riprende il tratto caratteristico del personaggio di Angelica nel romanzo, la quale

⁷³¹ Cf. *supra* a inizio del capitolo *Seconda indicazione esegetica*.

⁷³² Savinio 1999, p. 848.

⁷³³ Savinio 1999, p. 849.

guarda senza guardare, “dorme” pur avendo aperti gli occhi,⁷³⁴ li volge intorno senza poter su alcunché fissare lo sguardo.⁷³⁵ Tale ripresa del tratto saliente di *Angelica*, tale ritorno di Savinio sul tema dell’amore, ci induce a considerare in quale misura siffatto racconto del 1943 possa costituire una chiave di lettura per il romanzo del 1925.

Appena i due personaggi, Pintor e Gioia, fanno conoscenza sul ponte del piroscafo e si scoprono uniti in un comune amore o ammirazione per quel libro singolare e difficile che è *Angelica o la notte di maggio*, la loro intesa e complicità assurge fino a renderli estranei e appartati rispetto a tutti gli altri passeggeri.⁷³⁶ Il sorriso di tale complicità, scrive Savinio, «durava sulle loro labbra brulicanti d’invisibili parole pronte a volare le une verso le altre e unirsi, confondersi in una medesima confessione».⁷³⁷ L’immagine che l’autore mobilita è quella dell’unione e della con-fusione,⁷³⁸ motivata a partire da una fondamentale scoperta dell’identico: essi erano «come due che hanno scoperto di avere in due una stessa anima».⁷³⁹ Ancora questione di anima, dunque, e più precisamente di *identità* dell’anima; per dir meglio, di due anime che *si immaginano* nella prospettiva dell’identico, illusione che l’epilogo smentirà amaramente.⁷⁴⁰

⁷³⁴ Cf. Savinio 1995, pp. 401-402.

⁷³⁵ Cf. Savinio 1995, p. 418 e p. 423.

⁷³⁶ Savinio 1999, p. 846: «Erano rapiti di stupore, scoprivano il mondo, scoprivano la bruttezza, la stupidità, la vacuità dei passeggeri coricati in fila sulle sdraie lungo la parte bianca del ponte come tubercolotici sulla terrazza del sanatorio, degli altri uomini, di “tutti” gli uomini; si riconoscevano uno nell’altro, come ci si riconosce in uno specchio».

⁷³⁷ Savinio 1999, p. 845.

⁷³⁸ Ancora: «camminavano febbrilmente sul ponte bagnato, nel vento che li univa: nel vento che li confondeva» (Savinio 1999, p. 846).

⁷³⁹ Savinio 1999, p. 846.

⁷⁴⁰ Nel *Simposio* di Platone è rappresentata questa idea della riunione di due metà che appartenevano a una unità precedente, portavoce ne è Aristofane con il mito dell’androgino. Cf. Plat. *Symp.* 189d-191d.

L'idea di due anime che siano complementari presuppone quella di un tutto preesistente, e concepire la dualità a partire da un tutto significa anche postulare l'idea di un amore inteso come fusione. Ma la fusione non può trovare cittadinanza se non sulla base di una logica del "proprio" e della appropriazione: nella fusione l'alterità, il vero "altro", non potrà mai avere luogo, sarà obbligata a estinguersi e a ridursi al "proprio".⁷⁴¹ La concezione dell'amore come fusione tra due esseri è una falsa idea romantica che Alberto Savinio intende combattere e che si applica a decostruire, in maniera differente, in ciascuna delle sue riscritture apuleiane; e il senso profondo del racconto *Viaggio* è tutto nella delusione di Pintor rispetto a tale aspettativa di fusione, nel suo ritrovarsi solo come un'isola nel mare, quale sola verità che giunge a *essere*.⁷⁴²

Anche il barone von Rothspeer nel romanzo *Angelica o la notte di maggio* ha un'aspettativa di fusione, che dopo le nozze viene subito delusa. Dopo più di un mese di matrimonio, «nulla è *cominciato* ancora»,⁷⁴³ il barone non è ancora riuscito, e non riuscirà, «a possedere Angelica Mitzopulos». ⁷⁴⁴ Il possesso carnale qui è figura e suggello di una possessione più lata, di un movimento, cioè, di appropriazione dell'altro. Ciò che delude il barone è l'impossibilità di godere *per* la sua sposa, di non trovare in lei e per lei la felicità sperata, il fatto che questa (la sposa, la

⁷⁴¹ È da questo problema, ad esempio, che parte la meditazione levinassiana dell'amore, con l'esigenza di una (altra) fenomenologia della voluttà: «Existe-t-il une situation où l'autre n'aurait pas seulement l'altérité comme l'envers de son identité, n'obéirait pas seulement à la loi platonicienne de la participation où tout terme contient du même et par là même contient de l'autre?» (Levinas 1983, p. 77).

⁷⁴² Cf. Savinio 1999, p. 849: «Il mare infinito si stende intorno a lui. Intorno a lui ritto sulla bianca città che intorno a lui si è ristretta nella circonferenza di un piedistallo di statua. Della statua che egli stesso è. / Il sole lentamente cala sul mare. / Il buio lentamente cala sul mare. / Questa *era* la verità del mare. / Questa *è* la verità del mare». I corsivi sono dell'autore.

⁷⁴³ Savinio 1995, p. 403. Corsivo dell'autore.

⁷⁴⁴ Savinio 1995, p. 413.

felicità) sempre gli sfugga, gli rimanga *altra*.⁷⁴⁵ Rothspeer incarna nel romanzo il movimento inteso ad afferrare e a possedere l'altro; a questo movimento "violento" Angelica è sottratta poiché chiusa in un *suo* segreto, in una regione di inaccessibilità che il barone non può figurarsi se non come una sorta di sonno soprannaturale che avvolge la fanciulla, un sonno disumano.⁷⁴⁶ A questo stadio della descrizione l'insistenza saviniana sull'aggettivo «suo» è forte lungo il romanzo, sottolineata più volte dal corsivo. Così Rothspeer si rivolge al suo assistente Arno Brephus:

Il sonno. Un sonno chiuso, più tremendo, più lontano di quello che somiglia alla morte. E laggiù, nel fondo del *suo* sonno, il lume di una felicità... Sì, sì, la calma, la tranquillità, l'estasi di una felicità che non mi appartiene, che mi resterà ignota, enigmatica... sempre.⁷⁴⁷

Questo sonno di Angelica, «sonno dominato da una *sua* ragione»,⁷⁴⁸ è qualcosa per Rothspeer di incomprensibile, e soprattutto di non-appropriabile, qualcosa che lo esclude radicalmente sia dalla felicità che sperava ottenere in una prospettiva di fusione (e di possesso dell'altro) sia da quella che egli ravvisa misteriosamente presente nella ragazza; felicità, questa, che appartiene soltanto a lei e che mai Rothspeer potrà attingere. Vedere nel personaggio di Angelica un perpetuarsi dell'immagine mitologica della donna quale in conoscibile, quale mistero tale da esaltare la fantasia dell'uomo e il suo senso del meraviglioso quotidiano,⁷⁴⁹ sarebbe

⁷⁴⁵ La questione della felicità è chiaramente impostata nel romanzo al capitolo 7.1, cf. Savinio 1995, pp. 397-400.

⁷⁴⁶ Savinio 1995, p. 413. L'idea del sonno è con molta probabilità tramutata dall'apuleiano vasetto di Proserpina, che in *Met.* 6.21.1 Psiche apre sperando trovarvi la divina bellezza, ma ricevendone «*infernus somnus ac vere Stygius*», «un sonno infero e veramente stigio». Anche Zudini ha notato tale rapporto, cf. Zudini 2008, pp. 146-147.

⁷⁴⁷ Savinio 1995, p. 411. Corsivo dell'autore.

⁷⁴⁸ Savinio 1995, p. 413. Corsivo dell'autore.

⁷⁴⁹ Penso in particolare alla figura della donna negli scritti dei surrealisti; si veda, per fare un esempio, la Nadja di Breton nell'omonimo libro.

qui riduttivo, in quanto siffatta immagine risulterebbe sottratta alla complessa dialettica del romanzo saviniano, dialettica fondata sulla luce e sul non-vedere, sull'invasione vs il ritegno, l'appropriazione vs la custodia. Nel testo tale dialettica non è accidentale, ma strutturale; attraverso di essa Savinio ha modo di pensare e di significare la natura irriducibile dell'alterità e della dualità presenti nella relazione erotica.

Il capitolo ottavo, con la scena del bordello, rappresenta la *climax* del tentativo di possesso compiuto dal personaggio, giunto ormai alla disperazione e al delirio. Rothspeer ha condotto Brephus in una «casa di salute», «*ein Kurhaus*»,⁷⁵⁰ perché bisognoso di “cure” a seguito della forzata astinenza cui le nozze con Angelica lo hanno contro ogni previsione votato. Brephus è a disagio in quell'ambiente in cui il profumo «generico di quelle donne lo faceva ondeggiare in un mare dolcemente disgustoso»,⁷⁵¹ e trascorre un certo tempo ad occhi chiusi, ascoltando la musica proveniente da un pianoforte. Al termine della musica riapre gli occhi e scopre il barone ignudo e incantato dinanzi a una fanciulla che somiglia straordinariamente all'*altra*, cioè ad Angelica, e che Rothspeer stava guardando «come in sogno». ⁷⁵² Accortosi il barone della presenza del suo segretario, lo chiama a sé intimandogli di guardare attentamente, minuziosamente, la fanciulla:

Una ruga senza pensiero le sbarrava la fronte minuscola. Gli occhi fissavano i fratelli sporgenti delle mammelle. Le cosce vibravano nello sforzo di soperchiare il triangolo del pube.

«Capisci?... Così, sempre... [...]

«Eccola qui. Vedi? Volto senza indizi, senza una parola, per te. Cielo effimero. Per assicurarmi che esiste, la debbo toccare (*Le toccò la fronte col dito, leggermente. Coi si ritrasse un poco, spaventata*). Creatura

⁷⁵⁰ Savinio 1995, p. 408. Corsivo dell'autore.

⁷⁵¹ Savinio 1995, p. 409.

⁷⁵² Savinio 1995, p. 409.

invulnerabile, lontana, chiusa. Sapresti dirmi chi è? (*E prima che il segretario rispondesse*). Chi sei?... Niente, niente! Se trovassi almeno il segno di una passione qualsiasi: odio, avversione, ripugnanza. Ma nulla, nulla! Ora so che la sfinge non è morta. [...]

«Ma dopo tutto, questo enigma sono io che lo posseggo. Vantaggio immenso! Che me ne faccio dell'anima? Al diavolo il mistero! Arno, guarda, guarda! (*Le si chinò sopra avidamente scrutandola, fiutandola*). Guarda gli occhi, guardali da vicino, guardali! Vedi? Mostruosi, spaventano. [...] Guarda questi banchi di lardo sotto il mento, e il petto floscio... Guarda le costole... Queste poppe! (*Le schiaffeggiò*). Guarda le ossa del bacino, Arno, il ventre livido... E quel buco cieco, lì, con l'occhietto che sporge, lo vedi?... Orribile! Orribile! (*Le si era buttato sopra. Lei si dibatteva*). E questo è l'oggetto di cui mi si contende il possesso! Questo schifoso groviglio di carni e di pelo! Questa carogna che di qui a poco andrà in putrefazione, comincerà a puzzare!... No! no! Finché non sei così nauseabonda ancora da buttarti alla fogna, piegati! piegati! pieg...».

La voce gli gorgogliò come un sifone che si vuota, i muscoli si allentarono: rotolò bocconi sul tappeto.⁷⁵³

La ragazza – la prostituta del bordello, cui il barone nel suo delirio si riferisce come se questa fosse Angelica – è presa qui a simbolo dell'alterità radicale che ogni altro essere inevitabilmente conchiude; essa è pertanto una creatura che non offre né appigli né indizi, che rimane inaccessibile e chiusa, e che resiste a ogni tentativo di com-prensione e si costituisce, da questo punto di vista, quale *enigma*. In rapporto ad esso, duplice è il fallimento che la scena rappresenta. Il primo, è fallimento conoscitivo, e pertiene alla dimensione del sapere: nessuno saprebbe dire chi o che cosa sia. Il secondo è fallimento possessivo: l'anima è mistero, e se l'enigma non può essere compreso a livello di ciò che lo costituisce, di quel che per esso si cela perché esso in sé nulla significa, tuttavia può essere posseduto. Abdicare all'anima significa allora annullare l'enigma, sopprimere (o reprimere⁷⁵⁴) il mistero, fare del corpo un *oggetto* di cui soltanto si può

⁷⁵³ Savinio 1995, pp 409-411.

⁷⁵⁴ In verità il mistero non può essere soppresso, e si tratta, propriamente parlando, di una "repressione" da intendere anche in senso psicanalitico. Su questo sono imprescindibili le riflessioni di Jan Patočka nel capitolo quinto dei suoi *Saggi eretici*

contendere il possesso. La vita umana diventa allora uno «schifoso groviglio di carni e di pelo», una carogna predisposta alla putrefazione. Ma anche questo possesso meramente corporale, tentato da ultimo quale sbotto e per ripiego, fallisce.

Questa scena annuncia tra l'altro la questione della scomparsa dell'anima che attraverserà la cultura novecentesca, intesa come morte dello spirituale,⁷⁵⁵ come anche il problema dell'unità della vita umana dal punto di vista del corpo, del suo uso, della sua oggettualizzazione: se si abdica all'enigma, se si sceglie di prescindere dallo spirituale affinché non resti che il corpo non più come enigma bensì come oggetto, sarà un «vantaggio immenso» oppure il passaporto per ogni sopruso – per la caduta, la fine, la follia anche di chi pensa poterne trarre vantaggio?

Vorrei ora porre l'accento sulla co-funzionalità metalettica di un'espressione presente nel testo citato. Il barone, al momento del suo sfogo, riferendosi alla prostituta che ha, è il caso di dire, sotto le mani, e che lui in qualche modo sovrappone ad Angelica, se ne esce con l'esclamazione che segue: «E questo è l'oggetto di cui mi si contende il possesso!».⁷⁵⁶ La “verità” della frase del barone diventa qui misurabile su due piani differenti che non si escludono l'un l'altro, ma coesistono. Sul piano meramente “fisico”, la questione è quella – ironicamente, se non ridicolmente, ovvia – di contesa del possesso di una prostituta; su un piano allegorico, la frase giunge ad affermare che il possesso dell'anima ci è sempre conteso. Da chi, da cosa? L'allegoria che la rappresentazione saviniana è in condizione di produrre fa segno in direzione di una

sulla filosofia della storia (Patočka 2008 per l'edizione italiana), e quelle di Jacques Derrida nella prima parte di *Donner la mort* (Derrida 1999).

⁷⁵⁵ Contro cui tenderà, in arte, di reagire Kandinskij, tanto per fare un esempio.

⁷⁵⁶ Savinio 1995, p. 411.

essenziale impossibilità dell'anima⁷⁵⁷ da parte degli uomini, perché essa appartiene o pertiene all'amore. La ragione del "sonno" di Angelica è l'amore di Amore, la sua presenza; ed è una ragione *sua*, dice Savinio,⁷⁵⁸ una ragione che appartiene intrinsecamente all'anima. Tale impossibilità dell'anima da parte degli uomini nel suo essere connaturata all'amore, ci conduce a una dimensione particolare del romanzo, un livello significativo a prima vista sfuggente in quanto si origina dalla contrapposizione tra il fisico e il metafisico: la dimensione della libertà spirituale.

Nel capitolo 7.3 Rothspeer conduce il suo segretario Brephus nella propria camera d'albergo, al fine di mostrargli il "sonno" di Angelica, il suo problema:

«Se dorme» pensa Brephus «non mi può vedere». Con la fiducia che ispira una statua, una pianta, inoltra qualche passo nella camera.

«Non dorme!».

«Sss...».

«Ha gli occhi aperti!».

«Sss...».

«Ho visto i suoi occhi!».

«Sss... Vieni via. Dorme!».⁷⁵⁹

Angelica è percepita dagli altri personaggi del romanzo, a significativa eccezione dei «piccoli»,⁷⁶⁰ dei suoi fratellini, come avente un "problema": è una persona alienata, assente dal mondo che abita, del tutto indifferente a

⁷⁵⁷ La questione della (im)possibilità dell'anima travaglierà lo scrittore lungo tutta la sua carriera. Il problema verrà declinato da Savinio secondo sfumature diverse: si veda ad esempio l'articolo del 1948 *Anima e Psiche*, in cui è questione di "proprietà" divina o umana dell'anima. Cf. Savinio 2004, pp. 732-735.

⁷⁵⁸ Cf. Savinio 1995, p. 413: «quel sonno dominato da una *sua* ragione», con corsivo dell'autore.

⁷⁵⁹ Savinio 1995, pp. 401-402.

⁷⁶⁰ Cf. Savinio 1995, p. 378: «Sui "piccoli" la fanciulla esercitava un'impressione di fiducia. Avevano risolto per parte loro il "problema" dell'Angelica. Quando rincasava, cessavano d'incanto strilli e giochi. Si raccoglievano in silenzio intorno alla sorella: godevano tranquilli».

ciò che le è attorno, e la cui impassibilità col tempo trascende «a un che d'inumano».⁷⁶¹ Invero il capitolo 4.4 configura tale aspetto del personaggio *essenzialmente*: Angelica è così fin dalla nascita, fin da neonata i suoi occhi sono privi di stupore e il suo sguardo è “sapiente”: essa è «isolata in una zona impenetrabile», e vi è «qualcosa di incompiuto in lei, di *non nato*».⁷⁶² Insomma, la fanciulla appartiene a un altro mondo, pur vivendo in questo.

Nel precedente capitolo abbiamo parlato della sua passività in relazione alla famiglia e al tema delle nozze. Ma l'Angelica di Alberto Savinio è qualcosa di più di una semplice figura passiva – come passiva fu, ad esempio, la Psiche apuleiana nell'accettare quello che le arrivava in sorte, la prospettiva delle “nozze ferali” prima, il connubio con l'invisibile marito poi, la necessità della peregrinazione e delle prove da affrontare infine. La passività di Angelica è qualcosa che va al di là di ogni possibile passività, è *una passività impossibile*. L'esito letterario del romanzo è nel dare corpo a questa impossibilità, nel localizzarla fisicamente (e testualmente). L'accettazione di Angelica, la sua indifferenza diventa una sublime indifferenza, un oltrepassamento di essa, *la trascendenza, nella condizione marginale, della stessa condizione marginale*: l'indifferenza di Angelica è una indifferenza *metafisica*, quale condizione della sua libertà in una situazione di oppressione.

Quello che fa Alberto Savinio è “liberare” il suo personaggio non sottraendolo dalla sua condizione di inferiorità e subordinazione, ma sprofondandolo totalmente in essa fino a trascenderla, fino a proiettarlo *al di là* della realtà fisica. Non si pensi però che quello che abbiamo chiamato

⁷⁶¹ Cf. Savinio 1995, pp. 377-378.

⁷⁶² Savinio 1995, p. 377. Il corsivo è dell'autore. Si potrebbe pensare che gli occhi di Angelica hanno già visto, sono sapienti, in quanto si sono specchiati in quella zona impenetrabile che sono le idee platoniche; e che questo spettacolo delle idee sia rimasto come qualcosa di incompiuto, ovvero di non nato nel senso di innato.

“liberazione metafisica” del personaggio sia qualcosa di astratto o di intellettualistico, di *non engagé*; al contrario, esso è cosa fattuale che coincide con una presa di posizione nettissima e nitidissima, in virtù della quale – a partire dalla iscrizione di una impossibilità fisica, che vive del contrasto tra la libertà spirituale e la sottomissione “pratica”, corporale – trova loggia nel testo tutta una critica implicita ma percepibile alla società contemporanea in materia della condizione femminile. La società relega la donna al ruolo passivo della sola spettazione del mondo, degli eventi decisi e prodotti da altrui; ecco che Angelica, solo spettatrice di questa realtà fisica, per amore e per Amore, si “libera” in essa. In altre parole, è a causa del contrasto significato nel testo tra libertà e sottomissione, tra piano fisico e metafisico, che si fa del tutto evidente l’assurdità delle pretese di possesso, la loro *fondamentale infondatezza*. Si tocca qui e si può dunque comprendere qual è il senso più profondo e più autentico della metafisica di Alberto Savinio, ovvero una metafisica come condizione necessaria alla libertà spirituale – che diremmo la libertà, se ci è concesso echeggiare il testo, di poter *non* guardare con gli occhi aperti. Tale libertà per Savinio è primaria, e prelude a ogni tentativo di modificazione della realtà (del “fisico”), a ogni slancio di evoluzione e di progresso. Essa comporta *responsabilità*, perché è soltanto a partire da essa che l’essere umano è in grado, per usare un’espressione cara all’autore, di dare forma alla realtà.

«Dopo un mese e più di inutili tentativi»,⁷⁶³ il barone non è ancora riuscito a “possedere” la moglie; la sua aggressività cresce al pari della sua disperazione, e si manifesta anche ai danni del segretario. Brephus, preoccupato per il principale che si sta “perdendo”, suggerisce l’intervento di un medico, non uno qualunque, «ma uno specialista, una cima...

⁷⁶³ Savinio 1995, p. 413.

Bischoff, per esempio». ⁷⁶⁴ Questi è nel romanzo un celebre psichiatra viennese, e non è difficile scorgere per mezzo di esso, come ben nota Giovanna Caltagirone, ⁷⁶⁵ un'allusione a Freud. Rothspeer conduce quindi Angelica dal professore Rudolf von Bischoff, affinché questi la visiti, nella speranza di poter così risolvere il "problema" della moglie.

Bischoff visita la paziente, prima in presenza del barone, assumendo già l'espressione di «colui che "vede" e "capisce"»; ⁷⁶⁶ in seguito in privato conducendo la fanciulla in una stanza appartata e sbattendo la porta in faccia al barone. Al termine di questo esame, di cui nulla sappiamo tranne che il medico ha per così dire "fotografato" gli emisferi cerebrali della signora, Bischoff pronunzia sulla soglia, al riaprirsi dell'uscio, la propria diagnosi: «leggera distrazione della sensibilità». ⁷⁶⁷ A questo punto il barone, entrando e scorgendo le immagini degli emisferi cerebrali come anche Angelica addormentata sopra la sedia, si rivolta; un grido è lanciato nella stanza: «Assassino!». ⁷⁶⁸ Rothspeer dapprima s'inginocchia davanti ad Angelica, come volesse soccorrerla, poi scatta in piedi e al medico dice: «Avevi capito, eh? Avevi visto?... Asino!». ⁷⁶⁹ Quindi torna ad Angelica, le chiede perdono, riconosce l'altrui e il proprio errore:

E ho osato abbandonarti nelle mani glaciali, spietate di questi uomini!
Come! il vento ha libertà di correre, l'allodola di volare e tu, tu rosa, tu
nuvola, tu stella, a te si vieta riposare nel tuo dolce, misterioso, inviolabile
segreto?... No! [...] Angelica, d'ora innanzi, nonché nulla tentare per

⁷⁶⁴ Savinio 1995, p. 417.

⁷⁶⁵ Cf. Caltagirone 1998, p. 417.

⁷⁶⁶ Savinio 1995, p. 418.

⁷⁶⁷ Savinio 1995, p. 419.

⁷⁶⁸ Si noti che il testo ne omette la sorgente locutoria; si può pensare, in tutta verosimiglianza, che sia stato Rothspeer a gridare, ma ciò non è confermato; Savinio qui, come anche altrove (cf. ad esempio pp. 408-409), lascia imprecisata la fonte di alcune enunciazioni, "aprendo" ancora di più il testo all'interpretazione.

⁷⁶⁹ Savinio 1995, p. 420.

scoprire ciò che Dio soltanto e gli angeli hanno diritto di conoscere, sarò il vigile, costante, insonne guardiano del tuo segreto.⁷⁷⁰

Nel suo interessante studio sul rapporto tra le *Metamorfosi* di Apuleio e due delle sue riscritture saviniane,⁷⁷¹ Claudia Zudini argomenta in favore dell'esistenza di due visioni alternative della storia di Angelica, che sarebbero prodotte da Savinio attraverso il dinamismo delle funzioni narrative. In particolare questo avverrebbe attraverso la giustapposizione, senza coerenza, di due conclusioni alternative.⁷⁷² La prima rientrerebbe nella pratica di degradazione del modello latino che la studiosa ravvisa nel romanzo, e sarebbe conforme a una linea di lettura che si allontana dalla significazione alta, religiosa e filosofica, delle *Metamorfosi* di Apuleio: attraverso tale fine demistificante del romanzo il "mistero" di Angelica non sarebbe altro se non «l'existence cachée de son amant».⁷⁷³ L'altra linea di lettura è quella che culmina, secondo Zudini, nella scena sopra citata, nel momento in cui il barone sembra accettare il mistero di Angelica e se ne dichiara protettore:

En faisant cela, le baron Rothspeer semble se rattacher au code initiatique haut des *Métamorphoses*. Et ce n'est pas un hasard si le monologue par lequel il exprime cette décision soudaine semble faire écho à la prière que Lucius, nouvellement initié, adresse à Isis dans le livre XI des *Métamorphoses*.⁷⁷⁴

Il seguito della storia però smentirebbe tale visione "alta" in quanto il barone non si comporterà come un iniziato: decidendo di punire gli adulteri

⁷⁷⁰ Savinio 1995, p. 420.

⁷⁷¹ Si tratta, ovviamente, del romanzo *Angelica o la notte di maggio* e del racconto *La nostra anima*. Cf. Zudini 2008.

⁷⁷² Cf. Zudini 2008, p. 148: «Tout se passe comme si, dans le récit, deux fins alternatives se juxtaposaient sans qu'il y ait une véritable cohérence narrative».

⁷⁷³ Zudini 2008, p. 148.

⁷⁷⁴ Zudini 2008, p. 149. Il riferimento dell'autrice è a Ap. *Met.* 11.2.

a colpi di pistola, la notte di maggio del barone non avrà nulla a che vedere con la notte dei misteri dell'undicesimo libro delle *Metamorfosi*. Se in questo modo il barone «nie à son épouse et à l'amant anonyme de celle-ci le statut mythique»,⁷⁷⁵ tale “statuto mitico” sarà invece riconferito alla fine del romanzo dal narratore stesso; ed è in questo modo che, secondo la studiosa, Savinio avrebbe tenuto attive due linee di lettura alternative.

Questa interpretazione non mi sembra del tutto persuasiva, in quanto essa si fonda sulla individuazione di un rapporto tra il barone e il personaggio-narratore Lucio delle *Metamorfosi*. Credo che quello che è in gioco qui, e sul piano più generale nell'intero romanzo saviniano, sia la rifunzionalizzazione del tema apuleiano dell'arcano: occorre in primo luogo comprendere *dove* il testo saviniano lo abbia situato, e in che modo abbia così costituito la dialettica tra l'inaccessibile (il segreto) e l'agente *curiosus*, l'attore di una violazione sacrilega. Nella *fabula* apuleiana l'arcano è il volto di Amore, che per Psiche non è lecito conoscere; la fanciulla cadrà in errore cedendo alla tentazione di una sacrilega curiosità. Nel romanzo saviniano l'arcano ha cambiato sede, dal volto di Amore si è rifugiato *dietro* (o dentro) il volto di Psiche: è Angelica a celare un mistero, a essere posta in una zona di inviolabilità. A costituire mistero per Savinio non è più dio, ma l'anima umana,⁷⁷⁶ che egli intende interrogare in rapporto ai misfatti e alle tragedie della Storia, in rapporto alla sua relazione col problema del Bene e del Male.⁷⁷⁷ Questo fa sì che alcune funzionalità narrative della Psiche apuleiana in quanto operatrice *curiosa* si siano trasferite nella figura del barone che cerca di “penetrare” dove non è lecito,

⁷⁷⁵ Zudini 2008, p. 150.

⁷⁷⁶ Si vedano le considerazioni saviniane nell'articolo del 1948 *Anima e psiche* (ora in Savinio 2004, pp. 732-735), fondamentali per comprendere tale processo di “laicizzazione”.

⁷⁷⁷ Per questo si veda il nostro ultimo capitolo, *L'Europa e il problema del male*.

ed è tra il barone e la Psiche della *fabula* che un rapporto andrebbe in primo luogo individuato relativamente alla scena che stiamo analizzando.

Prima di individuare questo specifico rapporto tra il testo di Angelica e quello della *fabula*, occorre comprendere profondamente in che modo sia strutturato il tema dell'arcano, cioè che cosa faccia sì che esso sia un *arcano*, anziché un segreto come un altro. A questo fine è utile la lettura attenta di un passo del testo apuleiano. Psiche è già stata avvertita dal marito sul pericolo che corre, è stata già pregata di non lasciarsi persuadere dal cattivo consiglio delle sue infide sorelle a scoprire l'identità del marito, quando riceve costoro nella splendida dimora di Amore. A un certo punto una delle sorelle comincia a chiederle «quisve vel qualis ipsius sit maritus»,⁷⁷⁸ chi sia e come sia il marito, e Psiche, non dimentica dei moniti di Cupido, si inventa una storia di sana pianta, dice loro che si tratta di un bel giovanotto sempre impegnato nella caccia sui monti: «et ne qua sermonis procedentis labe consilium tacitum proderetur, auro facto gemmosisque monilibus onustas eas statim vocato Zephyro tradit reportandas», «e perché non le avvenga, andando avanti nel discorso, di rivelare in uno scivolone quanto aveva intenzione di tacere, le carica di oro lavorato e gemmati gioielli, poi chiama di corsa Zefiro e gliele affida, che le riporti indietro».⁷⁷⁹ Psiche si affretta a congedare le sorelle, al fine di non rivelare per errore ciò che era intenzionata a tacere. Deve quindi mantenere un segreto, chi sia e come sia il marito; ma ciò che è fondamentale notare è che *neanche lei sa quello che dovrebbe tacere*. Psiche non conosce il segreto che deve custodire. Ella deve mantenere un segreto che a ben guardare non può far altro che mantenere: non lo conosce, sa soltanto che

⁷⁷⁸ Ap. Met. 5.8.3.

⁷⁷⁹ Met. 5.8.5, traduzione di Alessandro Fo.

esso esiste ignorandone e la ragione e il significato.⁷⁸⁰ Il tema dell'arcano configura insomma la custodia di un segreto *non conosciuto*, che non può essere portato alla rappresentazione. Questo è fondamentale per la comprensione del testo apuleiano e del significato più autentico della riscrittura saviniana.

Nella *fabula* è presente un passo in cui Psiche manifesta una esatta comprensione del problema. Tale comprensione è però soltanto temporanea, perché in seguito, pungolata dalle sorelle, la fanciulla sarà indotta all'errore e commetterà il sacrilegio di svelare il volto d'Amore. Cupido mette sua moglie nuovamente in guardia circa il rischio che corre, circa il malanimo delle sorelle nei suoi riguardi; Psiche lo ascolta, gli dice di non preoccuparsi, gli assicura *fides* e *parciloquium*, cioè la sua lealtà e riservatezza; lo prega però di concederle ancora la possibilità di vedere le sorelle e intrattenersi con loro. Il marito sarà "incantato"⁷⁸¹ e quindi persuaso dalla preghiera di Psiche, la cui fine contiene queste parole:

Nec quicquam amplius in tuo vultu requiro. Iam nil officiant mihi nec ipsa nocturnae tenebrae: teneo te, meum lumen.⁷⁸²

Siffatta espressione, che sfrutta la dialettica tenebre/luce, è in qualche modo paradossale. Psiche dichiara di non cercare più di sapere alcunché dell'aspetto del marito, in quanto le tenebre cui è condannata non hanno

⁷⁸⁰ Jacques Derrida ha riflettuto sulla differenza tra mistero e segreto, cf. Derrida 1999, p. 38: «nous pourrions peut-être ressaisir une différence sémantique entre le mystère et, d'autre part, plus strictement, le secret, ce *secretum* qui fait signe vers la séparation (*se cernere*) et plus couramment vers la représentation objective qu'un sujet conscient garde par-devers lui: ce qu'il sait, ce qu'il sait se représenter, alors même qu'il ne peut ou ne veut dire, déclarer, avouer cette représentation».

⁷⁸¹ Cf. Ap. *Met.* 5.13.6: «His verbis et amplexibus mollibus decantatus maritus...», «preso nell'incantesimo di queste parole e di morbidi amplessi...» (trad. di A. Fo).

⁷⁸² *Met.* 5.13.5: «E, quanto al tuo volto, non cerco più di scoprirne niente, e neppure ormai mi danno ombra queste stesse notturne nostre tenebre: tengo abbracciato te, mia luce» (traduzione di Alessandro Fo).

alcun effetto su di lei, poiché il marito è la sua luce. È una frase che esprime la comprensione della possibilità della luce in assenza di luce; si tratta di una intuizione interiore non giustificabile a livello della ragione e del sapere, che arriva come “illuminazione” e presuppone l’accettazione di un mistero.

Tale momento di comprensione di Psiche è “riscritto” nel romanzo saviniano, attraverso la scena che abbiamo sopra citato, come momento di comprensione di Rothspeer, il quale afferma, da un lato, di non voler più tentare nulla per scoprire ciò che soltanto Dio e gli angeli hanno diritto di conoscere, e dall’altro, non solo di accettare ma anche di custodire quel segreto che lui stesso ignora.

Non mi sembra che il seguito del romanzo sia in contrasto con tale “comprensione”; anzi, l’esito della storia, il tentativo di Rothspeer di “punire” gli amanti, rivela il tema dell’arcano quale aspetto *essenziale* di tale comprensione. Dopo la rivelazione di Brephus, dopo che il segretario ha fatto irruzione nello studio del barone per informarlo della presenza di un “terzo”, cioè di un amante nella camera di Angelica,⁷⁸³ l’arcano è morto, Rothspeer non ha più niente da custodire: la cosa è stata detta, e non si può più tornare indietro;⁷⁸⁴ il barone ormai “sa”, anche se sa male, anche se quello che sa non corrisponde al vero, ed è pertanto obbligato ad agire

⁷⁸³ Cf. Savinio 1995, p. 425. La frase di Brephus è significativamente laconica: «È su!».

⁷⁸⁴ *What’s done cannot be undone*, dice Lady Macbeth (atto 5, scena 1). Va notato che una linea tematica importante nel romanzo è quella dell’irreparabile, dell’irrimediabile; essa prende corpo nel capitolo 7.1, dove Savinio, con estrema finezza di scrittura, fa dire al personaggio ciò che il resto della storia smentisce: «Nulla è irrimediabile. Rimedio! Operazione continua, dolcissima, che infiora la vita. Sai perché la morte è spaventosa? perché interrompe quella delicatissima operazione» (Savinio 1995, pp. 399-400). Il fatto è che la morte è *nella* vita, giunge e la interrompe comunque, pur lasciandola continuare: Rothspeer, tornato dal viaggio di nozze, incontratosi o scontratosi col “problema” di Angelica, non è più se stesso, è *come fosse* morto (si veda, di contrasto, Savinio 1995, p. 425: «Spogliato il “caso” dell’Angelica di qualunque ornamento misterioso, il Rothspeer d’una volta era *rinato* automaticamente», corsivo mio).

conseguentemente alla rappresentazione del segreto che il segretario gli ha fornito. In una parola, egli si trova nella impossibilità strutturale di esercitare il ritegno, il pudore, quell'arrestarsi dinanzi al mistero che prelude all'atteggiamento di rispetto e di custodia di esso.

Che la scena della notte di maggio con la rivelazione di Brephus e, potremmo dire, il tentato omicidio del barone, sia in fin dei conti in linea con quanto l'autore aveva precedentemente sviluppato nel romanzo, è piuttosto evidente dalla reazione di Rothspeer alla "delazione" fattagli dal segretario:

Ti ringrazio. Non hai delusa la mia fiducia. Te n'eri accorto che avevo in te una grande fiducia, nelle tue doti di scopritore? E come no! Tu, così pratico, preciso, speditivo, non potevi mancare dall'afferrare la Verità per il naso, inchiodarla con le spalle al muro, presentarla agli spettatori: «Eccola qui, o signori, questa Verità che andate cercando per mari e per monti. L'ho sorpresa nel luogo meno sospetto, in mezzo alla via più diritta, più chiara, dove nessuno si sarebbe sognato di andarla a cercare. La ho ghermita e ve la presento: mirate, o signori, quanto è brutta questa grande ricercata, mirate!». È bene per questo che t'ho lasciato cacciare in tutti i buchi il tuo naso rivelatore. Io intanto mi potevo occupare di queste mie faccenduole, di questi miei trastulli. Sapevo che tu, l'astuto, il clinico, il chirurgo del mistero, saresti venuto un giorno o l'altro a dirmi: «È fatta!». No, come hai detto?... «È su!». Frase laconica, precisa, degna veramente del segretario, ma che dico segretario? del braccio destro, dell'anima, dello spirito del più grande finanziere dei tempi moderni. (*Gli stringe la mano con energia*). Bravo! (*Ricomincia a passeggiare*).

Ma ora c'è questo segreto di mezzo, questo benedetto segreto! Come si fa? Vedi come sono gli uomini! Ora che la luce è fatta, si chiede un'altra volta il buio.⁷⁸⁵

Come spesso accade in Alberto Savinio, la verità, una volta svelata, comporta delusione e/o disillusione; ma non è questa la ragione per cui il personaggio fa appello al buio della pre-rivelazione. Non è certo per restare tranquillamente protetto da una più o meno piacevole illusione, chiudendo gli occhi dinanzi alla realtà. Savinio è ben lungi dal voler predicare un

⁷⁸⁵ Savinio 1995, pp. 426-427.

atteggiamento simile, e c'è tutta la sua opera ad attestarcelo come strenuo avversario delle illusioni che da sempre gli uomini hanno agio di procacciarsi. Va notato che nel romanzo tutti gli “svelamenti”, per così chiamarli, del mistero di Angelica sono sbagliati: quello di Bischoff prima, il quale aveva diagnosticato una «leggera distrazione della sensibilità»⁷⁸⁶ e quello di Brephus dopo, che lascia pensare ad un volgare amante quando invero si tratta di Amore. Vale a dire che la verità che nel romanzo viene trovata e smascherata, non è semplicemente brutta, è pure sbagliata: essa non è la verità. La questione fondamentale ruota attorno all'idea di sacrilegio, qui inteso come il portare alla rappresentazione quello che non è lecito che sia rappresentato; occorre a questo punto capire, come aveva notato Savinio stesso,⁷⁸⁷ il *perché* di questo divieto.

Ci viene in soccorso un testo scritto dall'autore nella prima metà degli anni Trenta, nel quale è affrontato il tema della verità, o meglio, della verità unica, «questa problematica amante del fidente, dell'ingenuo, del pavido mortale», «questo supremo miraggio».⁷⁸⁸ Suprema illusione per Savinio non è tanto credere all'esistenza della verità, ma pensare di averla in tasca; l'autore afferma, quanto a sé, di non credere non alla verità, ma alla Verità Unica: «crediamo invece che le verità sono tante, che le verità sono infinite, che “una” verità non esiste».⁷⁸⁹ Se le verità sono infinite, è perché esse non pertengono alla struttura obiettiva del reale, bensì alla presenza umana nel mondo, al suo abitarvi conferendovi e conferendosi senso. È soltanto in quest'ottica che diventa comprensibile la necessità rilevata da Savinio di una salvaguardia del mistero, e di una vera e propria

⁷⁸⁶ Cf. Savinio 1995, p. 419.

⁷⁸⁷ Cf. la fine dell'articolo *Metamorphoseon* citata nel capitolo *Savinio lettore di Apuleio*, alle pp. 97-101.

⁷⁸⁸ Savinio 2003, p. 51.

⁷⁸⁹ Savinio 2003, p. 52.

manutenzione dello stesso – in seno ad una società della conoscenza e della tecnica sempre più invasive, che ha dimenticato l'arte di arrestarsi, cioè il suo ritegno, il suo pudore.

Inoltre, mantenere il mistero, nel paradosso di un mistero da tenere in mano, imposta la questione della responsabilità, in quanto l'uomo si trova obbligato ad assumere le conseguenze della *propria* risposta dinanzi ad esso. Se invece il mistero è rotto, la verità è *data*, l'uomo la oggettiva ed esteriorizza, e non se ne sente più responsabile; essa pertiene in questo caso non alla sua dimensione umana e psichica, ma alla struttura obiettiva del mondo: da questo punto in poi l'uomo non ha nient'altro da fare se non conformare il proprio comportamento ad essa, e questo è, per Savinio, la cosa più rischiosa,⁷⁹⁰ nonché l'autentico problema “storico” della sua epoca.⁷⁹¹

La scena della “comprensione” del barone nel capitolo nono rappresenta l'esito di una meditazione attorno al problema del mistero, della sua necessità, e costituisce la prima risposta dell'autore alla domanda sottesa dal “vuoto” lasciato da Apuleio, che Savinio aveva inteso rilevare, vale a dire la questione del perché del divieto. In un certo senso tale perché ha a che fare con la struttura formale della responsabilità in quanto e per

⁷⁹⁰ Cf. Savinio 1977, p. 37: «Anche Hitler parla del “bene” dell'Europa. Solo che nell'Europa di Hitler è sottintesa la “fortezza” Europa».

⁷⁹¹ Si veda, ad esempio, l'articolo *Dare agli italiani pensiero e giudizio* (in Savinio 1977, pp. 13-18), ove l'autore si esprime ancora contro il «credo unico»; come anche gli articoli *Anima e Psiche* (in Savinio 2004, pp. 732-735) – nel quale Savinio teorizza l'esigenza culturale di pensare il passaggio da un'anima quale conseguenza di una data interpretazione del mondo (nella fattispecie, l'anima conferita all'uomo da Dio e a Costui appartenente) a una psiche quale proprietà fondamentalmente umana – e *Difesa dell'intelligenza*, che fa leva sulla necessità incondizionata della critica proprio nei momenti di crisi, oppure *Oltre le barriere*, nel quale il nazionalismo è ravvisato quale una delle principali cause delle due guerre mondiali (entrambi in Savinio 1997, rispettivamente alle pp. 23-29 e 20-22). Ma gli esempi si potrebbero moltiplicare.

quanto questa si trova al di qua o al di là del problema della conoscenza.⁷⁹² Nella scena del bordello al capitolo ottavo, prendendo la prostituta quale esempio della “sfinge”, dell’enigma che Angelica è per lui, così Rothspeer si rivolge a Brephus: «Ricordi, poco fa, nel bar del Westminster? Mi facesti una domanda alla quale non volli rispondere. Ricordi? Ebbene: guarda questo viso, guardalo attentamente, minuziosamente, e avrai la *tua* risposta».⁷⁹³ Dire che la risposta è «tua», riviene a dire che essa è, almeno in parte, «in te». Tramite il corsivo dell’aggettivo possessivo Savinio ha voluto sottolineare tale appartenenza, indicando così che la risposta che il segretario potrà darsi non sarà mai *la* risposta, bensì una delle risposte possibili, quella – fa dire Savinio a Rothspeer – che tu ti darai, ovvero di cui sarai *tu* responsabile, non io né altri, tu nella tua unicità.⁷⁹⁴ Alla fine del capitolo nono, dopo aver portato via Angelica dallo studio del professore von Bischoff, il barone parte con la moglie per un viaggio verso il sud. Mentre Angelica dorme sui cuscini dell’automobile, irrompe nella scena la voce di un non meglio identificato “suggeritore”:

⁷⁹² Tale meditazione sarà ripresa e approfondita anche ne *La nostra anima*, cf. Savinio 1999, p. 529: «Quale la verità? La perfezione con che costei imita fino le imperfezioni della natura, perfeziona lo stesso mistero di se stessa. Del resto sarebbe vano tentar di penetrare esso mistero, partendo dai principii tuttora in vigore sui modi di conoscenza della natura delle cose».

⁷⁹³ Savinio 1995, p. 409. Corsivo dell’autore.

⁷⁹⁴ La struttura della responsabilità come unicità è stata pensata, tra gli altri, da Emmanuel Levinas; cf. ad esempio Levinas 1998, p. 101: «Cette assignation à responsabilité déchire les formes de la généralité dans laquelle mon savoir, ma *connaissance* de l’autre homme, *me le représente* comme semblable, pour me découvrir dans le visage du prochain comme *responsable* de lui et, ainsi, comme unique – et élu. Par cette liberté, l’humanité en moi – c’est-à-dire l’humanité comme moi – signifie, malgré sa contingence ontologique de finitude et de mortalité, la primogéniture et l’unicité de non-*interchangeable*». Corsivi dell’autore. Sulla responsabilità si veda inoltre la nostra nota numero 63 a p. 48.

SUGGERITORE. E tu la guardi. L’hai trovata finalmente quella felicità che ti sfuggiva. Vedi? Era in te il segreto che conveniva svelare, in te l’enigma che bisognava sciogliere.⁷⁹⁵

Si tratta ancora e sempre di *vedere*, ma quello che l’autore sottovoce, cioè sotto la voce d’un suggeritore, suggerisce a questo punto, è un “giro di sguardo”: Rothspeer finalmente ha visto, non l’inviolabile segreto, ma che il segreto è inviolabile e non deve essere violato. Questione del dovere, del lecito e dell’illecito; ma anche questione di *convenienza*, vale a dire di etica: «il segreto che conveniva svelare», aggiunge il suggeritore, «era in te». Alla violenza della comprensione intesa come ispezione e scoperta di quella che ci pare essere *la* verità, e che altro non è se non un fondo soltanto presunto, un fondo infondato,⁷⁹⁶ va sostituita una comprensione *responsabile*, una comprensione cioè che assuma le conseguenze della propria risposta. La comprensione intesa quale risposta a un enigma non è insomma nella corrispondenza più o meno esatta con una verità che è dietro, se mai essa è, ma in relazione a ciò che potrebbe esserci davanti. Il problema del mistero diventa così il problema della risposta ad esso, nel senso della fondamentale vocazione umana a *dover*, di tale risposta, rendere conto. Non si tratta di uno smacco o di una rinuncia; al contrario, ciò significa e comporta l’assunzione della responsabilità che investe ogni essere vivo nel mondo – il quale è inevitabilmente chiamato a dover rendere conto del futuro prima ancora che del passato – e che Savinio chiamava *civismo*.

⁷⁹⁵ Savinio 1995, pp. 420-421.

⁷⁹⁶ Sul *fondamentale* problema del fondo, si veda il saggio di Heidegger *Der Satz vom Grund* (Heidegger 1997; Volpi-Gurisatti 1991 per la traduzione italiana).

L'amore è donna

Questa sezione riguarderà un racconto che Savinio pubblicò nel febbraio del 1939,⁷⁹⁷ intitolato *Figlia d'imperatore*. Tema non secondario del racconto è la Storia del Novecento, o meglio, un preciso momento storico, quello che precedette lo scoppio della prima guerra mondiale. Attraverso questa narrazione l'autore "fotografa" la vita degli intellettuali parigini tra il 1913 e il 1915; a parte Guillaume Apollinaire, cui Savinio fu molto legato e che ha una parte non marginale in questo racconto, nel testo sfilano Derain, Max Jacob, Picasso, Marie Laurencin, Jean Mollet, Fernand Léger e altri non meglio precisati cubisti; ma anche Lenin e i «terroristi russi» che in quel tempo preparavano a Parigi la rivoluzione antizarista, discutendo «di anima e di libertà».⁷⁹⁸

Ho ragione di credere che *Figlia d'imperatore* sia, a suo modo, un'altra riscrittura della *fabula* apuleiana, tramite la quale Alberto Savinio per così dire prolunga l'operazione di "ribaltamento" rispetto al modello che aveva iniziato con il romanzo del 1925. Se in *Angelica o la notte di maggio* il mistero si è spostato dal volto di un dio alla natura dell'anima, e la curiosità è diventata un'operazione "maschile" messa in atto dal barone von Rothspeer ai danni di una donna, in questo racconto del 1938 Alberto Savinio giunge a "maschilizzare" l'anima, e fa di un giovanotto di nome Animo il protagonista della vicenda; costui, arrivato a Parigi nel 1913 e

⁷⁹⁷ Nella «Lettura», alle pp. 125-136. Il racconto l'autore lo aveva terminato nel dicembre dell'anno precedente, secondo quanto si desume da un dattiloscritto datato «3 dicembre 1938» e conservato presso il Fondo Savinio. Cf. la nota al testo di Paola Italia in Savinio 1999, p. 928.

⁷⁹⁸ Savinio 1999, p. 222.

subito inseritosi nel gruppo degli artisti e intellettuali che ruota attorno ad Apollinaire, cercherà di svelare il mistero, stavolta, di una «baronessa», una dama guarda caso «senza faccia»,⁷⁹⁹ della quale mai il protagonista riuscirà a vedere veramente il volto.

Diversamente da *La nostra anima*, dove la cosa è palese, e da *Angelica o la notte di maggio*, il rapporto tra questo racconto e l'ipotesto apuleiano non è mai evocato esplicitamente;⁸⁰⁰ quantunque implicito, esso si fa evidente all'uso di una lettura accorta.

La singolarità di questa, se così possiamo chiamarla, riscrittura,⁸⁰¹ consiste nella sua alta esattezza e “corrispondenza” storica; i riferimenti geografici e cronologici sono precisissimi e gli eventi che Savinio narra e che fanno da sfondo alla vicenda più intima di un innamoramento sono quelli che l'autore stesso ha vissuto nei suoi soggiorni parigini.⁸⁰² Il personaggio principale Animo è l'evidente *alter ego* dell'autore in un racconto che non fa niente per celare il suo carattere di opera nitidamente autobiografica. Tale scrittura dell'“io” ha la peculiarità di innestarsi in una struttura formale derivata dalla *fabula* apuleiana; da tale procedura

⁷⁹⁹ Savinio 1999, p. 209.

⁸⁰⁰ Salvo forse un paio di allusioni sottili ed enigmatiche; cf. Savinio 1999, pp. 209-210: «Del raglio dell'asino, di questo grido straziante e mitologico, non rimane in noi se non una lontana eco, fra i ricordi tristi e universali dell'infanzia». L'altra è a p. 211, dove le gambe della tavola nel salone della redazione della rivista diretta da Apollinaire sono adorne di amorini.

⁸⁰¹ Che con questo testo Savinio avesse *consciamente* inteso riscrivere ancora una volta Apuleio, mi sembra assai probabile; non vorrei però escludere la possibilità che il tanto amato modello apuleiano abbia qui agito, almeno in parte, a insaputa dell'autore. Se così fosse, l'indagine comparativa non ne sarebbe punto indebolita; al contrario, essa da un lato riceverebbe legittimità dalle considerazioni svolte sopra sull'ermeneutica come decifrazione (cf. il capitolo *Seconda indicazione esegetica* nei *Prolegomena*) e dall'altro risulterebbe, almeno per noi, anche di maggiore interesse.

⁸⁰² Sulla baronessa Elena Kraus da lui veramente incontrata, Savinio scrisse un articolo nel 1927, poi raccolto nei *Souvenirs* dei suoi ricordi parigini, cf. Savinio 1989, pp. 61-64. Del suo incontro col poeta russo Konstantin Dmitrievič Bal'mont, Savinio scrisse in un articolo nel 1947 intitolato *L'arte come fenomeno di stoltezza ragionata*, cf. Savinio 2004, p. 608.

consegue il trascendimento dell'orizzonte autobiografico in un piano di generalità poetico-filosofica: ciò che Alberto Savinio intende affrontare con questo racconto è qualcosa che pertiene alla natura umana.⁸⁰³ Il protagonista, Animo, si innamora di una donna *mai veduta*, e in tal modo l'autore riviene alla questione dell'amore, e più precisamente della sua natura in quanto relazione con il mistero.

L'innamoramento del protagonista è quantomeno singolare: negli ambienti letterari e artistici parigini il giovane sente spesso parlare di una dama, detta «la baronessa», la quale svolgeva attività di mecenate finanziando tra l'altro la rivista diretta da Apollinaire, le *Soirées de Paris*; tra gli intellettuali che gravitavano intorno alla rivista, «sempre riappariva invisibile ma presente come le dee questa misteriosa finanziatrice».⁸⁰⁴ Tutti sembravano conoscerla, tranne Animo; tutti davano per scontato ch'ella fosse nota a tutti, anche ad Animo. In questa «oscurità» che egli non osa dissipare,⁸⁰⁵ il personaggio comincia a pensare alla baronessa, a immaginare la sua vita. È il principio dell'amore. Nei locali della redazione delle *Soirée de Paris* il mobilio appariva come «in esilio», come colpito da un destino deviato; esso era inanimato e spento «quali sono le cose cui è venuto a mancare lo scopo dell'esistenza»:

Tornarono ad Animo le parole di Apollinaire: «La baronessa è sempre in viaggio...». E questa inanimazione delle cose, la sorte interrotta dei

⁸⁰³ Cf. Savinio 1999, p. 209: «Di giorno in giorno questa dama senza faccia acquistava nuovi diritti sull'animo di Animo. Questo bisticcio capiterà più d'una volta. Lo deploro ma non so che farci. Se il protagonista, o per meglio dire la vittima di questa storia si chiama come la parte incorruttibile e immortale della vita umana, è perché i napoletani sono amici così fedeli delle idee, da scegliere fra esse le più eccelse, e, come Animo, Spirito, Amore, farsene dei nomi belli di suono e infusi di magia».

⁸⁰⁴ Savinio 1999, p. 209.

⁸⁰⁵ Cf. Savinio 1999, p. 209: «Un giorno Picasso incontrò Animo e gli domandò se avesse sentito che la baronessa stava per tornare a Parigi. “Non so” rispose Animo, ma non osò aggiungere che la “baronessa” egli non sapeva neppure chi fosse».

mobili, il destino deviato di quei locali, Animo li imputò alla lontananza della *padrona di casa*. Animo cominciò a pensare più intensamente alla misteriosa dama.⁸⁰⁶

L'origine dell'amore è qui individuata da Savinio nella contraddizione di una *impresente presenza*, una lontananza dell'"oggetto" d'amore capace di manifestarsi paradossalmente quale presenza, una presenza «come le dee», un "oggetto" che «sempre riappar[e] invisibile»,⁸⁰⁷ ovvero che riappare *sempre* perché invisibile. L'amore nasce, sta dicendo Savinio, a partire dalla possibilità della cosa amata di sottrarsi alla luce:

Mediante le notizie mozze che gli venivano da Apollinaire o da Sergio Animo ricostituiva a poco a poco la figura della «baronessa», come sulla traccia di un femore o di un osso mascellare il paleontologo ricostituisce il tipo di una specie scomparsa. Sollecitare egli stesso altre notizie non osava, rattenuto da una reticenza di cui sentiva la forza inibitoria ma non si spiegava la ragione. È possibile innamorarsi di una donna mai veduta? L'esempio di Giaufredo Rudel confortava autorevolmente questa congettura.⁸⁰⁸

Su questa «reticenza» del personaggio avremo occasione di tornare a breve. Se il riferimento letterario è al trovatore aquitano del XII secolo Jaufré Rudel, che cantò in lingua d'oc l'*amor de lonh*, un amore che non vuole possedere ma che si rallegra di questo suo non-possesso, e in esso trova il *joi* d'amore,⁸⁰⁹ è evidente come il tema del non-veduto si ricollegghi alla lettura e alla meditazione saviniana della *fabula* di Amore e Psiche. Alla domanda posta dall'autore, «è possibile innamorarsi di una donna mai veduta?», rispondono favorevolmente e il racconto stesso e l'esperienza poetica di Rudel, ma quello che invero Savinio qui finisce per questionare a mezzo di una riscrittura apuleiana, è piuttosto se ci si possa innamorare

⁸⁰⁶ Savinio 1999, p. 211.

⁸⁰⁷ Savinio 1999, p. 209.

⁸⁰⁸ Savinio 1999, p. 214.

⁸⁰⁹ Cf. Zink 2013, pp. 147-163.

soltanto di una donna mai veduta. Se in *Angelica o la notte di maggio* la riflessione saviniana intorno alla questione del mistero concerneva più che altro, come sopra abbiamo argomentato, il problema della conoscenza, della verità e soprattutto della responsabilità, con questo racconto essa sembra indirizzarsi specificamente verso la struttura formale dell'amore, verso quella condizione che fa sì che esso sia.

Nella *fabula* apuleiana Psiche ama il marito nonostante non sappia chi sia. Quando costui la mette in guardia circa il pericolo che sarebbe giunto dalle sorelle, raccomandandole di non cercare mai di conoscere il suo volto, la fanciulla sembra aver compreso e lo rassicura con queste parole:

‘Sed prius’ inquit ‘centies moriar quam tuo isto dulcissimo conubio caream. Amo enim te efflictim, et, quicumque es, diligo aequae ut meum spiritum.’⁸¹⁰

Amo te quicumque es, dice il testo latino: ti amo chiunque tu sia.⁸¹¹ Nel riflettere sulla relazione tra oggetto e soggetto d'amore, è come se Alberto Savinio avesse ereditato la connessione che il testo antico presenta tra l'amore e la non-conoscenza, tra l'amore e il mistero, trasformandone però la sfumatura concessiva in una causale, e rendendo così tale connessione la condizione stessa della possibilità dell'amore: amo te *perché* non so chi sei. Il non-vedere la forma costituisce in tal modo la *condizione di possibilità* dell'amore: l'amore ha bisogno del mistero per

⁸¹⁰ Ap. *Met.* 5.6.7: «Piuttosto, – disse, – morirò cento volte, prima di rischiarmi priva di questo tuo dolcissimo connubio. Ti amo, infatti, e appassionatamente (chiunque tu sia): ti voglio bene come alla mia vita» (traduzione di Alessandro Fo).

⁸¹¹ Poco importa qui a quale reggente connettere la subordinata, se alla frase con «amo» o a quella con «diligo»: il senso è lo stesso. Il testo latino che abbiamo riportato, nell'edizione di Zimmerman, la legherebbe piuttosto alla seconda; Alessandro Fo, che leggeva il testo di Robertson (il quale stampa «amo enim et efflictim te, quicumque es, diligo...»), traduce connettendola alla prima. Comunque si scelga di leggere il passo, nulla cambia ai nostri fini.

esistere, poiché senza di esso mancherebbe la condizione formale per l'esistenza della *φιλία*, intesa quale slancio che sempre parte da una mancanza, dal mistero dell'assenza.⁸¹²

Una volta Animo si trova da solo in casa di Gregorio – che riteneva essere il fratello della baronessa, quando invero ne era stato l'amante – e nell'attesa che l'amico rincasi trae partito da questa solitudine e comincia a *curiosare*, passando per una tenda dal salotto a un corridoio, poi aprendo una porta e oltrepassando un altro uscio, angosciato che qualcuno (il cameriere o Gregorio se tornato) lo possa sorprendere, ma spinto da una «attrazione dell'ignoto» così forte da superare la paura, e tale da condurlo «in fondo a quelle camere sempre più morbide, sempre più imbottite, sempre più femminili».⁸¹³ Avanzando in punta di piedi finisce nello spogliatoio della baronessa. Qui apre un armadio, «ricettacolo dei segreti di lei», dove «l'imbottitura rosea delle pareti perfezionava la somiglianza con l'interno di un organismo squisitamente femminile».⁸¹⁴ Ispeziona i vestiti che sono dentro, ne prende uno che prima biondeggia e poi pone sulla propria guancia; indi passa nella camera da letto. In terra giace un tappeto d'orso, e la testa dell'animale sembra l'unica cosa viva nella stanza, la sola che pensa e capisce:

⁸¹² Su tale mistero ha inteso riflettere Platone nel *Liside*. In questo dialogo lo slancio verso il Bene costitutivo della *φιλία* è appunto pensato a partire dalla fondamentale esperienza di una mancanza. Il paradosso della mancanza, il mistero di un'assenza che per poterla sentire è anche in qualche modo presente, è pensato dal grande filosofo ateniese attraverso il concetto del "proprio" (*τὸ οἰκεῖον*): è proprio dell'uomo tendere verso il Bene, poiché nell'anima dell'uomo v'è una partecipazione al divino, cosa che fa sì che egli sia attratto verso questo Bene che non può possedere, ma che è capace di riconoscere come proprio. Sul *Liside* come introduzione all'etica platonica, cf. Trabattoni 2004.

⁸¹³ Savinio 1999, p. 215.

⁸¹⁴ Savinio 1999, pp. 215-216.

E mentre le zanne digrignate, più che ferocia, esprimevano filosofica indulgenza per la vanità delle passioni umane, gli occhi pensosi e soavi, fissi sull'immaginoso amatore, sembrava pensassero: «Che fesso!».

Sul tavolino da notte posava un libro con rilegatura rossa, e poiché i libri rivelano l'anima del lettore, Animo lo afferrò avidamente. [...] Era un'agenda della casa di derrate alimentari Félix Potin, e nella pagina dedicata ai santi Severino e Ilario, era insegnato il modo migliore di cucinare il cavolfiore con la besciamella.⁸¹⁵

Di lì il personaggio penetra «nella sede dell'intimità più stretta», cioè il bagno in suite; non appena apre un armadietto e vi prende uno strano oggetto che aveva attirato la sua attenzione, sente Gregorio rincasare; per lo spavento l'oggetto gli cade; esce in fretta dalla camera e torna nel salone. Savinio termina la scena come segue:

Nella camera da bagno echeggiava un picchietto sottile e secco, simile al ballo di uno scheletro infantile. Rimasta sola sul pavimento di mattonelle bianche, con la sua armatura d'oro e il suo palato rosso simile a una fetta di carne viva, la dentiera rideva piano piano.⁸¹⁶

Attraverso tale scena Alberto Savinio ha voluto decostruire le aspirazioni romantiche dell'«immaginoso amatore», che fa la figura del «fesso» agli occhi di chi vede (cioè dell'orso imbalsamato, come a dire del lettore), che sperando di afferrare “l'anima” della baronessa attraverso lo svelamento delle sue letture incorre in una banale ricetta di cucina, che pensando di aver colto un segreto della sua intimità si ritrova in mano una dentiera. La *curiositas* del personaggio è trattata con ironia fino ad essere ridicolizzata: in questo modo Savinio svela il carattere illusorio di un innamoramento che si mostra tanto più inebriante quanto più votato alla delusione. Va inoltre notato che l'autore ha descritto un vero e proprio tentativo di penetrazione nel mistero della femminilità, attraverso

⁸¹⁵ Savinio 1999, pp. 216-217.

⁸¹⁶ Savinio 1999, p. 217.

l'immagine di una progressione verso camere sempre più interiori, sempre più "imbottite" come «l'interno di un organismo squisitamente femminile»; il movimento rappresentato è "maschile" e invasivo, attraverso la metafora di una penetrazione spaziale che allude a quella sessuale. Tale penetrazione di Animo nella camera/vulva della baronessa "riscrive" in un certo senso la catabasi di Psiche nel regno dei morti: la fanciulla, quantunque ben istruita dall'amica torre che si era soprattutto raccomandata di non sbirciare «il tesoro nascosto della bellezza divina» contenuto nel vasetto di Proserpina,⁸¹⁷ è presa da una *temeraria curiositas* dinanzi alla possibilità di cogliere anche fosse solo un pochetto («tantillum quidem») di tale bellezza nascosta, e apre il vasetto:

nec quicquam ibi rerum nec formonsitas ulla, sed infernus somnus ac vere Stygius, qui statim coperculo revelatus invadit eam crassaue soporis nebula cunctis eius membris perfunditur, et in ipso vestigio ipsaque semita conlapsam possidet.⁸¹⁸

All'aprirsi del vaso la bellezza sperata non c'è: «nec quicquam ibi rerum nec formonsitas ulla», né bellezza né altro, solo un sonno infernale che la prende. Ciò che provoca la sua *curiositas*, ciò che è avvolto nel mistero, se svelato non è più niente: a mistero svelato rimane soltanto il sonno, principio di morte e di inattività. È la presenza del mistero ad originare la *curiositas*, o per dire altrimenti quella tensione, la φιλία, che spinge alla ricerca, all'unione, al miglioramento. Nel racconto saviniano, al termine di quella, se così la vogliamo chiamare, "catabasi" verso

⁸¹⁷ Ap. Met. 6.19.7.

⁸¹⁸ Ap. Met. 6.21.1: «Ma là dentro non c'era niente di niente, e di bellezza neanche l'ombra, bensì un sonno infero e veramente stigio, che, non appena liberato dal coperchietto, le piomba addosso e la soffonde di una spessa coltre di sopore lungo tutte le membra e, mentre ancora cammina, lì proprio in mezzo alla via, la fa crollare e la tiene in suo possesso» (traduzione di Alessandro Fo).

l'interiorità della dama, è come se Animo avesse trovato lo “scrigno” di lei, il vasetto che racchiude la sua anima, e intendendo svelare il mistero che la avvolge, a uscirne fuori è stavolta il “sonno” di una dentiera e di una ricetta di cucina. Al termine di questa scena di incursione maschile nell'intimità femminile, Savinio racconta che Animo si recava in quel periodo a casa di Apollinaire per leggere un libro dell'amico fuori commercio e molto raro, il *Bestiaire ou cortège d'Orphée*,⁸¹⁹ che il poeta era restio a prestare:

La lettura al domicilio dell'autore aveva questo di comodo, che consentiva un pronto commento alle oscurità del testo. Animo sedeva in un angolo dello studio, Apollinaire alla scrivania. [...]

Ogni tanto capitava la necessità di una glosa:

«Che cosa sono le mosche ganniche?».

«Le mosche delle nevi».

Animo tirava fuori il taccuino, notava la parola e il suo significato, troppo giovane ancora per sapere che chiarire un mistero è indelicato verso il mistero stesso.⁸²⁰

Questo episodio della lettura a casa di Apollinaire è metanarrativo nella misura in cui fornisce una chiave di lettura della storia che l'autore sta raccontando. Nell'ultima frase è agitata l'opposizione, riguardo al mistero, tra «un» e «il»: tentare di chiarirne *uno*, danneggia *il* mistero stesso – cioè l'essenza del mistero, di ogni mistero, la sua *misteriosità*. Attraverso tale frase e tale scena Savinio commenta il tentativo effettuato da Animo di “penetrare” i segreti della baronessa come un atto di ingenua indelicatezza. L'episodio della “dentiera” è un errore in cui Animo incorre lasciandosi andare alla pulsione della curiosità, e l'errore consiste nel pensare che la sola relazione possibile con il mistero sia quella della penetrazione di esso,

⁸¹⁹ Guarda caso è di nuovo nominato Orfeo. In *Angelica o la notte di maggio* il teatro in cui lavora la fanciulla, dove si rappresenta la pantomima di Eros e Psiche, è il teatro Orfeo. Il rapporto tra i due “miti” è alquanto evidente: tanto in quello di Orfeo quanto in quello di Psiche, è lo sguardo, il vedere, a provocare la perdita.

⁸²⁰ Savinio 1999, p. 218.

cioè di uno svelamento inteso come conoscenza e come possesso. Occorre a questo punto capire come tutto il racconto sia costruito sull'opposizione dialettica tra due movimenti, uno maschile e invasivo, e l'altro femminile, di ritegno e di pudore. Quest'ultimo può essere efficacemente descritto attraverso la nozione di *femminile* pensata da Emmanuel Levinas, nel suo tentativo di meditare lo specifico della relazione erotica quale rispetto dell'alterità e all'infuori delle categorie di possesso e di conoscenza.⁸²¹ La pertinenza di tale nozione per il caso saviniano risiede nella sua relazione con il mistero, anzi, nella sua fondazione come mistero quale *sottrazione alla luce*. Così scrive il grande filosofo franco-lituano:

Le pathétique de l'amour consiste dans une dualité insurmontable des êtres. C'est une relation avec ce qui se dérobe à jamais. La relation ne neutralise pas *ipso facto* l'altérité, mais la conserve. [...] L'autre en tant qu'autre n'est pas ici un objet qui devient nôtre ou qui devient nous; il se retire au contraire dans son mystère. Ce mystère du féminin – du féminin, autre essentiellement – ne se réfère pas non plus à quelque romantique notion de la femme mystérieuse, inconnue ou méconnue. [...] Je veux dire simplement que ce mystère ne doit pas être compris dans le sens éthéré d'une certaine littérature [...].

Ce qui m'importe dans cette notion du féminin, ce n'est pas seulement l'inconnaissable, mais un mode d'être qui consiste à se dérober à la lumière.⁸²²

Il racconto saviniano ha due pregi: il primo è quello di “cantare” e al tempo stesso ironizzare tale senso etereo così frequente nella letteratura: il personaggio di Animo è preso da fascinazione per questa dama misteriosa che mai ha veduto, e fantastica su di lei, la *immagina* e costruisce così a poco a poco la sua illusione d'amore, che sarà dall'autore ridicolizzata;⁸²³ il

⁸²¹ Cf. Levinas 1983, pp. 77-84.

⁸²² Levinas 1983, pp. 78-79.

⁸²³ Si veda tra l'altro la maniera in cui Savinio, fantasticamente e metamorficamente, “compono” l'immaginata figura di lei a partire dalle immagini dei membri della casa degli Asburgo che Animo riesce a trovare, cf. Savinio 1999, pp. 219-221.

secondo è quello di attivare una significazione ulteriore legata alla riflessione sull'essenza dell'amore, la fondamentale necessità del mistero per tenerlo in vita.⁸²⁴ Tale significazione prende corpo attraverso la dialettica maschile/femminile nella misura in cui Savinio riconosce che il secondo "movimento", quello femminile, concerne *essenzialmente* l'amore stesso. Non appena il personaggio ha creduto comprendere che Gregorio è il fratello della baronessa, il suo sentimento nei confronti dell'amico cambia radicalmente: lo guarda «come se lo vedesse per la prima volta»,⁸²⁵ fa di tutto per restare con lui e quando rimangono soli è «imbarazzato come se si trovasse solo per la prima volta con una donna».⁸²⁶ Quando Gregorio lo sfiora, il contatto gli procura come una scossa elettrica. A questo punto l'autore aggiunge che «nel formarsi dell'amore, è la parte femminile dell'uomo che più prontamente reagisce».⁸²⁷

Savinio ha inteso meditare con tale racconto su quello che considerava essere la parte femminile *nell'uomo* e sulla sua importanza per ciò che concerne l'amore. Che il concetto saviniano di "femminile" fosse affine a quello da noi menzionato sopra facendo riferimento alla riflessione levinassiana appare abbastanza chiaro, ad esempio, da quanto l'autore argomenta nella *Vita di Enrico Ibsen*, pubblicata nel 1943:

E se alla fusione dei sessi mira la civiltà più alta come al suo fine supremo, è perché spera di ritrovare nella fusione la perduta simiglianza, ossia l'innocenza primitiva e lo stato paradisiaco. È il peccato che ha determinato la diversità tra Adamo ed Eva: ha aperto l'abisso; ed è per

⁸²⁴ Vale a dire che Savinio si inserisce nella grande tradizione europea dell'analisi dell'amore, il cui ultimo rappresentante è Proust; se questa tradizione smascherava la natura dell'innamoramento come relazione triangolare (cf. Girard 1961), Savinio vi pone come correttivo il suo concetto di mistero, della necessità del segreto per la costituzione del movimento di trascendenza che caratterizza l'amore.

⁸²⁵ Savinio 1999, p. 212.

⁸²⁶ Savinio 1999, p. 212.

⁸²⁷ Savinio 1999, p. 213.

questo che, peccatori, Adamo ed Eva hanno voluto coprirsi, per nascondere la diversità che li divideva: la diversità che li spaventava. [...] Di questa mancanza di simiglianza, di questa diversità, più di noi soffre la donna, e quindi deriva il suo pudore più vigile, la sua reticenza più stretta, il suo desiderio più assillante di vivere appartata dal suo compagno.⁸²⁸

Nel medesimo saggio, che è molto più di una biografia di Ibsen, Savinio riflette sul fatto che la vita della donna lontana dall'uomo è diversa da quella al suo cospetto: è «bianca, e sciolta, e libera di sospetti, e “naturale”»;⁸²⁹ e che gli uomini sempre saranno come il corvo tra le colombe, perché il mistero della femminilità per l'uomo è inviolabile. L'autore aggiunge inoltre che per progredire la donna dovrebbe vincere in sé la donna, cioè uscire da quella *condizione di dipendenza* in cui la società l'ha relegata, e diventare fornita di coscienza, di responsabilità e di indipendenza mentale; allo stesso modo, l'uomo per progredire deve vincere in sé l'uomo: «il maschio: l'imperativo, il categorico, l'autoritario del maschio; la presunzione che al solo maschio spetta quaggiù la massima parte dei diritti; la condizione di comandante, di sultano, di carceriere».⁸³⁰

Abbiamo accennato sopra alla “reticenza” del personaggio nel domandare, a inizio del suo innamoramento, altre notizie sulla baronessa: «sollecitare egli stesso altre notizie non osava, rattenuto da una reticenza di cui sentiva la forza inibitoria ma non si spiegava la ragione».⁸³¹ Codesta reticenza, tale ritegno, è in Animo quale una parte femminile che ha prontamente *reagito*, ancor prima che il personaggio possa intenderne la natura e la ragione; tutto il racconto *Figlia d'imperatore* è allora volto a

⁸²⁸ Savinio 1998, p. 43. Cf. Levinas 1983, p. 79: «la façon d'exister du féminin est de se cacher, et ce fait de se cacher est précisément la pudeur», e p. 81: «la transcendance du féminin consiste à se retirer ailleurs».

⁸²⁹ Savinio 1998, p. 45.

⁸³⁰ Savinio 1998, p. 54.

⁸³¹ Savinio 1999, p. 214.

spiegare la *ratio* di tale forza inibitoria, il suo fondamento e la sua necessità.

Nel saggio su Ibsen Savinio scrive anche che il femminismo consiste nel rompere l'equilibrio dei rapporti tra uomo e donna, o meglio:

quello che a noi sembra equilibrio, ma invero è ipocrisia, o quella forma peggiore sebbene più melliflua dell'ipocrisia che si chiama galanteria, oppure lotta aperta, oppure muta sommissione da una parte e prepotente esercizio dell'autorità dall'altra, oppure indifferenza, e la donna stessa, la stessa parola «donna» prende un significato diverso. Si badi però: non sempre la muta sommissione è della donna e il prepotente esercizio dell'autorità dell'uomo ma spesso le parti sono invertite e l'autorità è esercitata dalla donna sull'uomo sottomesso.⁸³²

Di questa inversione delle parti l'autore dà un esempio anche nel racconto di cui ci stiamo occupando, attraverso il *ménage* della signora Canon – in casa della quale Animo alloggiava – e di suo marito, un “gigante” alvergnate, allorché il personaggio interviene nell'ennesima lite dei suoi ospiti avendo sentito, dalla propria stanza, che questa era divenuta violenta. Scattata «la molla del donchisciottismo», Animo fa irruzione nella stanza della signora Canon gridando «Lasciate quella donna!», ma nel fuoco del cavallerismo – scrive Savinio – egli aveva sbagliato il giudizio della situazione: la vittima non era la signora Canon, ma il suo marito “gigante”.⁸³³

Nella *fabula* di Amore e Psiche è possibile riscontrare, ancorché sottilissima, la struttura di atteggiamento e riferimento propria della cultura romana nei confronti della donna, per cui questa è *di norma* associata – o può essere facilmente (maggiormente che l'uomo) associata – a debolezza,

⁸³² Savinio 1998, pp. 51-52.

⁸³³ Cf. Savinio 1999, p. 228.

difetto, vizio; in ragione di una condizione che rispetto a quella dell'uomo è concepita come di mancanza, di passività, di bisogno.⁸³⁴

Ho già accennato sopra al fatto che la *fabula* apuleiana è, in tutto e per tutto, una storia di donne; Alberto Savinio in *Figlia d'imperatore* recupera questo tema della femminilità riscrivendolo intimamente: egli ridetermina il concetto di femminile attraverso una meditazione sull'esistenza di un legame intrinseco tra la femminilità e l'amore, aprendo così la via a un'esplorazione della presenza del femminile nell'uomo. Occorre però dire che in quanto alla presenza di un legame tra amore e femminilità, il testo apuleiano stesso è in condizioni di fornire spunti alla riflessione. Non appena Venere viene a sapere dell'*affaire* tra suo figlio e Psiche, si adira terribilmente; Cerere e Giunone la incontrano «infesta» fuori di casa, «pronta a nuocere», e cercano di calmare la sua ira dicendo:

Quid tale, domina, deliquit tuus filius, ut animo pervicaci voluptates illius impugnes et quam ille diligit tu quoque perdere gestias? Quod autem, oramus, isti crimen, si puellae lepidae libenter adrisit? An ignoras eum masculum et iuvenem esse [...] ?⁸³⁵

Il comportamento di Cupido è tradizionalmente quello di un ragazzo capriccioso che non ha riguardi per nessuno,⁸³⁶ e quello di un seduttore – che nella *fabula* è difatti detto andare «montano scortatu», «a puttaneggiare

⁸³⁴ Cf., ad esempio, Ap. *Met.* 5.31.6, dove si trova un'associazione tra *mulier* e *vitium* («vitorum muliebrum [...] officinam»); o in 5.16.3 dove c'è un'associazione tra *femina* e *mendacium*; oppure nell'espressione che designa le sorelle di Psiche come «sexus infestus et sanguis inimicus» (5.12.4) o in quella che le addita come «illas scelestas feminas» (5.12.6).

⁸³⁵ Ap. *Met.* 5.31.3-4: «Quale delitto, signora, avrà mai commesso tuo figlio, perché tu impugni con animo ostinato le voluttà di lui e addirittura ti sforzi di annientare la ragazza che ama? Dicci, te ne preghiamo, quale crimine mai gli andrà imputato se ha sorriso con gioia a una ragazza graziosa? È maschio, e giovane, non lo sai?» (traduzione di Alessandro Fo).

⁸³⁶ Cf. anche Ap. *Met.* 6.22.3-4.

in montagna»⁸³⁷ –, tale comportamento è ravvisato qui, nel discorso di Cerere e Giunone, come il comportamento *normale* per un individuo giovane e maschio. Ma alla fine del racconto questo aitante dio dell'amore non sopporta più l'*absentia suae Psyche*,⁸³⁸ fa mostra cioè di essere in una condizione di dipendenza, di mancanza e di bisogno dell'altro, tanto da intercedere presso Giove affinché costui risolva la situazione, plachi l'ira di Venere e gli dia in sposa l'amata. Il comportamento "maschile" di Amore si è in un certo senso "femminilizzato" alla fine della *fabula*, e da conquistatore il dio è diventato un conquistato: «Cupido amore nimio pereseus», scrive Apuleio,⁸³⁹ ribadendo così quella circolarità che aveva già espresso nella descrizione del suo innamoramento con l'immagine dell'auto-puntura involontaria del dio con una propria freccia.⁸⁴⁰ Il paradosso di un Amore divorato da troppo amore, che tale circolarità instaura, descrive invero l'autentico funzionamento dell'amore, nella misura in cui l'essere umano *ama l'amore*, più che un oggetto preciso.⁸⁴¹ Alberto Savinio recupera in *Figlia d'imperatore* questa circolarità, le dà espressione attraverso il rapporto tra il personaggio di Animo e quello di Gregorio. Animo si innamora della baronessa anche se – o proprio perché – non l'ha mai veduta; diventa in seguito, e indipendentemente da ciò, amico di Gregorio, finché non gli viene detto che questi è fratello della baronessa. A partire da quel momento, come ho ricordato sopra, il suo rapporto con Gregorio cambia radicalmente: è come se Animo fosse innamorato *anche* di lui, perché «nel formarsi dell'amore» – precisa Savinio – «è la parte

⁸³⁷ Cf. *Met.* 5.28.4.

⁸³⁸ Cf. *Met.* 6.21.2.

⁸³⁹ *Met.* 6.22.1.

⁸⁴⁰ Cf. *Met.* 5.24.4: «et praeclarus ille sagittarius ipse me telo meo percussit».

⁸⁴¹ È questo, a ben guardare, il senso della definizione diotimea dell'amore nel *Simposio* platonico, quando la donna di Mantinea afferma che l'amore non è amore del bello, ma amore della generazione e della procreazione nel bello, poiché l'amore è amore dell'immortalità. Cf. Plat. *Symp.* 206e-207a.

femminile dell'uomo che più prontamente reagisce».⁸⁴² Nella descrizione del ricevimento a casa di Gregorio ed Elena durante il quale Animo incontrerà, tra gli altri, il poeta Bal'mont, Savinio aggiunge quanto segue:

Quando Gregorio diceva qualche sciocchezza, Animo avvampava di vergogna, quasi la brutta figura la facesse egli stesso. La solidarietà che lo univa a Gregorio era più che l'affetto per un fratello più giovane: era l'amore di un amore.⁸⁴³

Ciò che unisce Animo a Gregorio, è «l'amore di un amore». Che cosa vuol dire l'amore di un amore, come dobbiamo interpretare tale espressione? Come intendere tale genitivo? L'"amore" che Animo sente formarsi per Gregorio è conseguenza di saperlo legato alla baronessa, è l'amore di un amore in senso soggettivo in quanto esso è originato dall'amore per Elena, come una sorta di riverbero o di propagazione; un amore quindi per procura, che tende ad essere, assente Elena, l'unico sostituto fisicamente in grado di soddisfarlo. Ma il genitivo può anche essere oggettivo, e voler dire che Animo è innamorato di un amore, di una *idea*, cioè, dell'amore; Animo è difatti innamorato di Elena, ma non *per* Elena; non conoscendo Elena, egli non può che essere innamorato dell'amore, e questo amore dell'amore – una filofilia – deriva dal mistero, e soltanto da esso è reso possibile. I valori oggettivo e soggettivo si mescolano qui in una grande concrezione significativa, attraverso la quale Alberto Savinio ha forse voluto porre sul piatto, timidamente, una questione oltremodo difficile, ovvero la possibilità che l'amore sia *sempre* l'amore di un amore, e che questo amore dell'amore in fin dei conti sia, per l'essere umano, il solo amore possibile.

⁸⁴² Savinio 1999, p. 213.

⁸⁴³ Savinio 1999, p. 222.

L'EUROPA E IL PROBLEMA DEL MALE

Un dato che occorre rilevare è che, con la sola eccezione di *Zia Apollonia*, le riscritture saviniane della *fabula* apuleiana hanno tutte a che fare con la Storia, e con una storia particolare: sono narrazioni difatti in rapporto, in un modo o nell'altro, con la prima guerra mondiale, che l'autore visse in prima persona.⁸⁴⁴ *Figlia d'imperatore*, come abbiamo già detto, è ambientato nell'anno immediatamente precedente lo scoppio della Grande Guerra, e rende conto tra l'altro, soprattutto nella parte finale del racconto, dello sconvolgimento da essa provocato; ne *La nostra anima* il personaggio di Nivasio Dolcemare è sbarcato, come Savinio realmente fece, a Salonicco nel 1917 «assieme a un contingente di truppe italiane destinate alla divisione dislocata in Macedonia».⁸⁴⁵ Il romanzo *Angelica o la notte di maggio* sembra fare a questo eccezione, ma soltanto apparentemente; cercheremo quindi ora di capire la logica profonda di tale rapporto, vale a dire le ragioni della necessità, per Savinio, di pensare uno degli eventi più salienti della Storia novecentesca attraverso il testo apuleiano.

Abbiamo già accennato a come il romanzo di *Angelica* ripeta la struttura delle *Metamorfosi* apuleiane nel suo essere articolato in undici capitoli, l'ultimo dei quali fornisce delle informazioni che risolvono alcune delle incertezze ermeneutiche che il particolare stile di scrittura saviniano aveva precedentemente prodotto.⁸⁴⁶ Vorremmo ora aggiungere come tale capitolo abbia la possibilità di svolgere non solo la funzione di chiarificazione retrospettiva, ma anche quella di fornire una vera e propria

⁸⁴⁴ Sulla partecipazione di Savinio al primo conflitto mondiale, cf. Italia 2004, pp. 70-71.

⁸⁴⁵ Savinio 1999, p. 507.

⁸⁴⁶ Cf. *supra*, pp. 222-224.

chiave interpretativa dell'intero romanzo, istituendo un piano di lettura superiore e rendendone intelligibile la costruzione allegorica.

Nel precedente capitolo di questa tesi abbiamo parlato molto di mistero, ma in *Angelica o la notte di maggio* i misteri, a dire il vero, sono due. C'è quello, discusso finora, di Angelica, del suo rapimento, della sua "assenza" che nessuno sa spiegare – ed è un mistero esterno, per non dire estraneo, la cui funzione, nell'economia del romanzo, è eminentemente strutturale; poi c'è un altro mistero, che soltanto ora andremo a discutere, e che è un mistero interno, per non dire interiore: il mistero del male, della sua inspiegabilità.

Il problema del male appare già nel corso del romanzo, ma solo in controluce. Esso si interseca al tema della felicità, o per meglio dire riverbera da esso. Nel capitolo 5.3, proprio nel momento della celebrazione delle nozze con Angelica Mitzopulos, il barone von Rothspeer ha come una visione: sente la presenza dei propri genitori – che Savinio rappresenta come veri e propri fantasmi, entrati da un «uscio nero»⁸⁴⁷ malauguratamente lasciato aperto –, rimproverargli di aver rinnegato la religione dei padri (cioè l'ebraismo) per essersi convertito al cristianesimo, e per di più di "mischiarsi" ora, con tali nozze, agli ortodossi. A tale "apparizione", che solo lui può vedere, il barone ha un mancamento, e cade da sembrare morto. Una volta recuperati i sensi, ancora in stato di shock, balbetta quanto segue: «Credevo... la felicità... potesse... talvolta... costituire un'azione pura... [...] Perché mi accusate? [...] Perché mi riprovate?». ⁸⁴⁸ In una conferenza data nel 1985 alla facoltà di teologia dell'università di Losanna, Paul Ricoeur, riflettendo sull'enigma del male, individua in esso una struttura relazionale di tipo dialogico, per cui il male

⁸⁴⁷ Savinio 1995, p. 384.

⁸⁴⁸ Savinio 1995, p. 386.

commesso da uno trova la sua replica nel male subito da un altro; in questo senso “fare il male” è sempre fare torto ad altrui, farlo soffrire.⁸⁴⁹ Se si adotta questo punto di vista, la pagina saviniana che stiamo commentando certamente non nega tale struttura, quanto ne mette in questione la *linearità*, complicando la relazione dal punto di vista del soggetto: è possibile fare torto ad altrui anche senza volerlo fare. Il problema che emerge dalla scena del capitolo 5.3 è la realizzazione, da parte del personaggio, di aver prodotto il male pur agendo secondo coscienza, cioè per l’ottenimento della propria felicità.⁸⁵⁰ La qualità tragica di tale scena è pertanto tutta nel fatto che Savinio ha saputo con essa prendere in conto la presenza del male non solo al di là della volontà umana – per cui v’è un male prodotto da un agire umano, anche se questo agire è *creduto* giusto – ma anche al di là della dimensione stessa dell’umano, di quello che ad essa compete (ciò è a dire l’etica), per cui l’agire dell’uomo è suscettibile di causare il male anche se questo agire è giusto. Per dirlo altrimenti, il dilemma nasce dall’intuizione di una radicale insufficienza. L’agire umano, in quanto compiuto e voluto da un soggetto, è un agire del quale egli è inevitabilmente responsabile: si configura pertanto una struttura di iper-responsabilità per cui l’uomo si trova ad essere responsabile di un male che *si è generato* (quasi) da sé e che egli certamente non ha voluto; da questo punto di vista l’uomo è sempre, in un certo senso, innocente e colpevole a un tempo. Per dirlo ancora altrimenti, si tratta dell’esperienza della fondamentale insufficienza dell’intendimento umano in relazione al problema del male, e ciò significa che il male non può essere

⁸⁴⁹ Cf. Ricoeur 2004.

⁸⁵⁰ Si noti che questo è *il* problema del romanzo – o uno di essi –, in quanto si potrebbe dire lo stesso a proposito della famiglia Mitzopulos: essa ha prodotto l’infelicità di Angelica per perseguire il proprio benessere.

(platonicamente) ridotto a un non-sapere, bensì è qualcosa che si situa al di là del sapere.⁸⁵¹

Nel romanzo è però l'undicesimo libro a rappresentare il problema del male, a dare pienamente voce ad esso; esso lo fa in maniera particolare, cioè associando tale problema alla situazione storica dell'Europa. Savinio scrive il romanzo nel 1925, ambientandolo in una generica contemporaneità; ma la notte di maggio del barone – quella in cui il personaggio ferisce Amore con un tiro d'arma da fuoco – allude a mio avviso allegoricamente a un'altra notte di maggio, avvenuta dieci anni prima.

Due volte nel romanzo è nominata l'Europa: la prima al capitolo 8.2, in un bellissimo monologo-delirio di Rothspeer, il quale, dopo aver evocato prima la possibilità⁸⁵² e in seguito l'atto⁸⁵³ di un crimine, accenna alla ferita diagonale che percorre l'Europa dal sud al nord.⁸⁵⁴ Attraverso tale espressione enigmatica e totalmente inattesa nel discorso del barone, per non dire fuori luogo, Savinio ha probabilmente voluto accennare al formarsi in Europa di quella linea che l'ha separata in due fronti contrapposti, una «ferita» che può alludere, tra l'altro, a quell'esperienza *assoluta* del fronte che gli Europei vissero durante la prima guerra

⁸⁵¹ Nel capitolo 7.1 Savinio riviene sul tema della felicità quale *counterpart* del problema del male, e al barone che si rivolge al suo segretario fa dire quanto segue: «Il nostro giudizio ha il collo rigido: guarda al male come male, lo considera in sé. Errore! Basta essere pazienti, accettare la sofferenza come un rimedio, aspettare che il dolore chiuda la sua parabola: allora – dolore fratello della felicità – vedi questa nascere da quello, come stella da un cielo tempestoso» (Savinio 1995, pp. 398-399).

⁸⁵² Cf. Savinio 1995, p. 410: «Perché nessuno mi mise in mano un pugnale?».

⁸⁵³ Cf. Savinio 1995, p. 410: «Quando di sotto il davanzale spuntò uno scorpione lucido, nero. Non so che cosa mi trovai tra le mani, un libro? una scarpa?... La testa scricchiolò, la coda dietro si rizzò minacciosa, si ritorse; poi lentamente, cadde...».

⁸⁵⁴ Cf. Savinio 1995, p. 410: «Arno, se guardi la carta dell'Europa, vedrai quella ferita diagonale che la taglia dal sud al nord».

mondiale.⁸⁵⁵ La seconda volta in cui è nominata l'Europa, si tratta di un'esclamazione contenuta nella lettera indirizzata a Lorenzo Montano,⁸⁵⁶ proprio nel momento in cui il narratore si accinge a cominciare la lunga descrizione della epidemia di suicidii e assassinii che ha colpito dapprima il Vecchio Continente per poi divenire mondiale. Il dramma della notte di maggio è pertanto in condizioni di alludere metaforicamente e allegoricamente all'originarsi del primo conflitto mondiale. In questo contesto forse non è un caso che le ostilità tra l'Italia e l'Impero austro-ungarico siano cominciate in una notte di maggio del 1915, tra i giorni 23 e 24, con il bombardamento navale di Ancona.

Attraverso la tanatomania descritta nel capitolo undicesimo Alberto Savinio dà una vera e propria rappresentazione, esagerata e grottesca, della pulsione di morte. Si tratta di una pagina che la dice lunga sullo shock provocato dalla prima guerra mondiale in coloro che ne fecero, in maniera più o meno diretta, esperienza:

Cominciò con una epidemia di suicidii tra i soci dell'UNVER. Sai bene: l'Unione Nazionale Viaggiatori E Rappresentanti. Nel cuore della notte, il viaggiatore si destava al «clac» asciutto di una pistolettata: nella camera vicina qualcuno si era bruciate le cervella. Questi alberghi, ci ho sempre pensato! Allora il viaggiatore, che fino a quel giorno aveva differita la «soluzione» [...] incoraggiato dall'esempio anonimo saltava giù dal letto, pigliava dalla valigia dei campionari la rivoltella, e «pam» si sparava [...].

I giornali parlavano di «corsa alla morte» e la imputavano al caldo eccessivo. [...]

Dai soci dell'UNVER l'epidemia dilagò in tutte le classi sociali. Le strade erano convertite in tiri al bersaglio. Spari a tutti i piani. Grappoli di uomini in pigiama saltavano dalle finestre e si schiacciavano sull'asfalto.

⁸⁵⁵ Su tale esperienza, si veda quanto scritto da Teilhard de Chardin 1965, nonché l'analisi che ne fa / 2008 nell'ultimo capitolo dei suoi saggi "eretici".

⁸⁵⁶ Cf. Savinio 1995, p. 434: «Gli avvenimenti funesti, incredibili seguiti al dramma della notte di maggio, hanno sommerso uomini e cose. Non so più nulla. Il caso è una disperata volontà di vivere, mi hanno fatto approdare qui, nella baia di Tampico. Fortunato te che non ti sei trovato in mezzo alla bufera. Povera Europa!».

L'azienda tranviaria dovè sospendere il servizio, perché i candidati alla morte ingombravano i binari. Sul Tevere i cadaveri degli annegati avevano improvvisate macabre regate. E non ti parlo dei corpi ammucchiati sotto il muraglione del Pincio, che per mancanza d'inserienti il municipio lasciava tranquillamente marcire. Medici, avvocati, ragionieri, commercianti, industriali, finanzieri, impiegati, operai, uomini e donne, era una gara commovente a chi moriva primo. [...]

Dopo la fase dei suicidii, cominciò quella degli assassinii. Il padre ammazzava il figlio, il figlio il padre. Il consorzio umano si convertì in un'orda di massacratori. Dopo che i viaggiatori e ferrovieri si erano scannati come cani, i treni continuavano a correre senza guida, sfondavano le stazioni, morivano in un mare di calcinacci. I piroscafi portavano alla deriva il loro equipaggio di cadaveri. Le città ardevano come fuochi di gioia. Una notte si spensero tutte assieme e di colpo. I pochi superstiti finirono di massacrarsi nell'oscurità. Chi non trovava più nemici da sfogarsi, cacciava un urlo e si squarciava la gola con le sue stesse mani.⁸⁵⁷

Il *mistero* che la storia del Novecento ha gettato in faccia a Savinio, è anzitutto l'inspiegabilità del massacro del 14-18. L'eziologia che l'autore stesso dà di esso in alcuni suoi scritti politici,⁸⁵⁸ fondata sull'ipertrofia dei nazionalismi, rimane, per quanto corretta, esteriore, incapace di attaccare siffatto mistero, che è prima di tutto un mistero riguardante la natura umana.

Tale inspiegabilità è nel romanzo formalmente tradotta grazie alla struttura della *fabula* apuleiana, attraverso il ferimento di Amore compiuto da Rothspeer. La tanatomania è presentata quale conseguenza della temporanea scomparsa di Amore dai cieli, scomparsa dovuta a una "scemenza", alla "sbadataggine" del barone. Tale risposta alla questione è qui la sola che Savinio è stato in grado di formulare, ed essa non si allontana dalle possibilità esplicative veicolate da una cultura platonica: il massacro del primo conflitto mondiale fu dovuto alla stupidità umana, a un temporaneo smarrimento dell'uomo dinanzi a ciò che è il vero Bene – una

⁸⁵⁷ Savinio 1995, pp. 434-435.

⁸⁵⁸ Si vedano ad esempio gli articoli di giornale raccolti in *Sorte dell'Europa* (Savinio 1977), in particolare *Oltre le barriere* e *Pompierismo*.

incomprensione, una ignoranza di esso.⁸⁵⁹ Con tale risposta è in linea la chiusa fiduciosa del romanzo, per cui tutto tornerà normale non appena Psiche avrà compiuto la sua peregrinazione, vale a dire non appena l'uomo avrà ritrovato la sua normale e naturale intelligenza del Bene. Ma tale risposta, la sola avanzata, è a ben guardare insufficiente. Essa non è capace di risolvere il problema: ne testimoniano, a livello intratestuale, la potenza espressiva e accumulativa dei massacri, stemperata nel grottesco – con tutta la sproporzione tra la classica compostezza della chiusa del romanzo e il precedente *déferlement* nella descrizione del male –, e il tema della *grazia*, che inaspettatamente compare in questo ultimo capitolo. Il romanzo *Angelica o la notte di maggio* non è stato in grado di risolvere il problema del male *intimamente*, e l'opera ha piuttosto registrato una contraddizione, quella che nasce dalla crisi della cultura tradizionale di stampo umanistico-platonico dinanzi alla questione del male per come la Storia del secolo ventesimo l'ha prepotentemente portata alla luce. Il romanzo ci pare pertanto essere un testimone chiave dei limiti della cultura europea di fronte alle nuove sfide che la coglievano.⁸⁶⁰ La contraddizione profonda dell'ultimo capitolo si articola tra la chiusa fiduciosa – in cui si attende l'esito della peregrinazione di Psiche, con il necessario ricongiungimento tra l'anima e l'amore – e l'inquietudine di un *ringraziamento* sentito come necessario ma senza indirizzo.

⁸⁵⁹ In Platone, come è noto, il male non ha priorità ontologica: esso è, semplicemente, ignoranza del bene – di ciò cui naturalmente tende l'animo umano.

⁸⁶⁰ Altro testimone chiave è l'opera filosofica di Hannah Arendt, la quale dopo la pubblicazione delle *Origini del totalitarismo* inizia a meditare sul rapporto tra la tradizione filosofica occidentale, per come è stata potentemente condizionata da Platone, e la crisi politica e umana che ha portato ai totalitarismi novecenteschi e alle operazioni di sterminio: in tutte le opere successive a quella del 1951, la filosofa intrattiene un confronto incessante (e incessabile) con la filosofia platonica e con la figura di Socrate.

Dopo la follia del massacro, vivere è una *grazia*. In 11.3 il narratore, nella lettera indirizzata a Lorenzo Montano, pone la seguente domanda: «chi ringraziare di vivere, noi che non crediamo in Dio?». La condizione di sopravvissuto al massacro della guerra coincide con il sentimento di essere stato graziato, e di conseguenza con la *necessità* di costruire e proferire un ringraziamento per tale beneficio. Un ringraziamento, ma a chi? L'elemento della religione cristiana irrompe nel romanzo tra il decimo e l'undicesimo capitolo,⁸⁶¹ come lo fece la fede isiaca nell'opera apuleiana. Ma a differenza del testo latino è qui un'irruzione angosciosa, nostalgica, disperata. Chi ringraziare noi che non crediamo in Dio? Se per il narratore del romanzo apuleiano Iside fu la salvezza e la risposta, per il narratore del romanzo saviniano Dio è *la sola risposta impossibile*: Dio, che fu la sola salvezza e ora non lo è più, persiste in quanto risposta, ma lo fa nella e per la sua impossibilità, e la lettera a Montano denuncia questo sentimento estremo che la cultura novecentesca ha avuto, ahimè più volte,⁸⁶² occasione di vivere, questo sentimento della *impossibilità* della sola risposta possibile.

Per l'uomo che è immerso nella normale quotidianità della vita, in quella che Patočka ha chiamato la prospettiva *del giorno*,⁸⁶³ il male, quando arriva, arriva come scandalo. L'eccezionalità dell'esperienza della prima guerra mondiale, del suo massacro, è nell'aver ribaltato tale percezione e *generalizzato il male*. L'irruzione di un sentimento di normalità del male comporta essenzialmente due cose: da un lato l'impotenza dell'uomo

⁸⁶¹ Precisamente in 8.7, alla fine del capitolo decimo, quando Padre Attanasio, uscito dal convento, rivolge a Dio una preghiera di perdono indirizzata al barone; cf. Savinio 1995, p. 432.

⁸⁶² Si veda ad esempio l'aporia del pensiero teologico dopo l'esperienza dei campi di concentramento della seconda guerra mondiale; su questo cf. Jonas 1987.

⁸⁶³ Cf. Patočka 2008 per la versione italiana, in particolare l'ultimo capito dei suoi saggi eretici di filosofia della storia.

dinanzi a un male che è *già* là, dall'altro la percezione della naturalità, in un certo senso, di esso – della sua presenza. È questa condizione ad avvicinare Alberto Savinio al sentimento cristiano dell'essere al mondo, quale fu descritto ad esempio da Agostino, per cui ogni male è *peccatum* o *poena*, e ogni sofferenza meritata, in ragione di una dimensione sovraindividuale, storica e generica del peccato quale peccato originale e di natura.⁸⁶⁴ Per la concezione cristiana l'uomo deve essere salvato. Il problema di Alberto Savinio sta tutto nella convergenza di una condizione strutturalmente prossima a quella da cui parte la fede cristiana e dell'assenza della fede in Dio, per cui il problema del male urge in tutta la sua forza ed è un problema aperto, e di conseguenza trasferito dal piano teologico a quello antropologico. L'assenza di una visione cristiana della salvezza fa sì che la questione sia quella dell'uomo, della natura dell'anima umana in relazione a fenomeni come l'amore e il male. La questione dell'anima dell'uomo è al cuore di tutta l'attività letteraria di Alberto Savinio, e questa è la ragione per cui egli ha trovato, nella *fabula* di Amore e Psiche, una struttura ineludibile di confronto.

Altro grande capitolo di questo confronto è il racconto *La nostra anima*.

Questo comincia su una nota sola, quella della reticenza. In quello che è un vero e proprio prologo, e che precede l'«antefatto», due personaggi in cielo dialogano tra loro, un signore anziano (morto, il padre dell'autore) e Clio, la musa della storia; costei afferma che la parte essenziale della vita è composta da cose che la storia non conosce.⁸⁶⁵ Il vero e proprio racconto avrà inizio nel momento in cui Clio «si ritira» e smette di parlare, chiudendo dietro di sé la finestrella nel cielo dalla quale si era affacciata; il

⁸⁶⁴ Su tale interpretazione del pensiero di Agostino, cf. Ricoeur 2004.

⁸⁶⁵ Cf. Savinio 1999, pp. 505-506.

prologo finisce dopo aver assolto la funzione – come tra l'altro accade nelle *Metamorfosi* di Apuleio – di presentare al lettore quelli che saranno gli attori del racconto, i «tre personaggi che prima di recarsi al ballo al consolato di Russia, traversano per una necessaria iniziazione il museo dei manichini di carne»,⁸⁶⁶ come Savinio scrive nell'immediatamente successivo antefatto, e che sono il dottor Sayas, Perdita e Nivasio Dolcemare.

La narrazione ha dunque inizio, e Nivasio è allora punto da curiosità.⁸⁶⁷ Anzi, da una serie di curiosità. A parte il desiderio di sapere se Sayas fosse (o anche solo fosse stato), come sospetta, amante anch'egli della sua amante, cioè di Perdita,⁸⁶⁸ Nivasio vorrebbe prima di tutto conoscere «il misterioso processo per cui gl'imbalsamatori di questo nuovo Museo Grévin erano riusciti a conservare le figure di carne senza che queste si corrompessero, ma la domanda gli si fermò sulla lingua».⁸⁶⁹ In secondo luogo, egli avrebbe voluto sapere anche perché fosse necessario attraversare quello strano luogo per andare al ballo del console di Russia, «ma per timidezza si tenne la propria curiosità in corpo».⁸⁷⁰ Nivasio è insomma *curiosus*, ma qualcosa arresta questa sua curiosità – una sorta di pudore, di ritegno; una «misteriosa autorità che noi ci portiamo dentro e che per ragioni ignotissime ci inibisce la massima parte delle cose che noi progettiamo di fare».⁸⁷¹ L'autore definisce allora questa autorità come una «tirannia» che l'uomo si porta dentro di sé, come un nemico che sta dentro di noi e che rende l'uomo mai veramente libero. A tale reticenza, che

⁸⁶⁶ Savinio 1999, p. 508.

⁸⁶⁷ Su Nivasio in quanto personaggio *curiosus*, come il Lucio apuleiano, cf. Zudini 2008, pp. 137-138.

⁸⁶⁸ Cf. Savinio 1999, p. 509.

⁸⁶⁹ Savinio 1999, p. 508.

⁸⁷⁰ Savinio 1999, p. 512.

⁸⁷¹ Savinio 1999, pp. 508-509.

sembra essere in massima parte negativa e dovuta a misteriosa inibizione, un'altra si aggiunge che sarà di segno opposto, e che nel racconto è espressa più implicitamente. Pur desiderando sapere perché si debba attraversare il museo per andare al ballo, il personaggio trattiene la sua curiosità, «per timidezza» dice dapprima l'autore, salvo aggiungere poi quanto segue:

Nivasio Dolcemare è autodidatta come Erberto Spencer, e l'orgoglio di imparare le cose senza l'ausilio di interposte persone in lui è straordinariamente sviluppato. In mancanza della spiegazione che gli avrebbe fornito Sayas, Nivasio Dolcemare si dette una risposta da sé, ma questa risposta era un proverbio e dunque una risposta indegna di lui.⁸⁷²

Questo commento porta in luce un altro e più nascosto aspetto di quel “tiranno interiore”, un esito differente della stessa misteriosa reticenza. La risposta che Nivasio si dà è «indegna di lui» in quanto uomo di pensiero,⁸⁷³ poiché la dignità sta nel non accettare le *idées reçues*, nel darsi una risposta da sé che sia frutto di una reale meditazione del problema anziché dell'adozione di questa o quella opinione già fatta e passivamente condivisa.⁸⁷⁴ L'umanesimo saviniano è tutto nella fede in siffatta dignità, la quale è la ragion d'essere in generale della sua opera e del suo operare, e in particolare di questo racconto, come vedremo tra poco.

⁸⁷² Savinio 1999, pp. 512-513.

⁸⁷³ Così descrive l'autore il personaggio di Nivasio, in un certo senso descrivendosi: «Egli stesso considera il mondo, gli uomini, le cose per quello soprattutto che mondo, uomini e cose non hanno detto, non hanno fatto, non hanno manifestato ma tuttavia si tengono in corpo e forse morranno portandosi quei tesori nella tomba; ed è per questo che mondo, uomini, cose appaiono a lui in maniera così diversa e tanto più ricca; è per questo che tanto più curioso egli è e tanto più sollazzato dagli spettacoli che egli solo vede; è per questo che egli conosce e capisce gli altri nel loro esterno e nel loro intimo, mentre gli altri né conoscono lui né lo capiscono» (Savinio 1999, p. 509).

⁸⁷⁴ Sull'«autonomie intellectuelle de Nivasio à l'égard de toute forme de médiation culturelle», cf. anche Zudini 2008, p. 137.

Entrati nel museo, scesi fino ai suoi penetrali, i personaggi possono iniziare la visita e osservare le figure di carne. Il «primo quadro» è una vera e propria stanza, sulla cui porta d'ingresso è scritto «Qui vedrete la vostra anima».⁸⁷⁵ Il dottor Sayas introduce gli altri due visitatori fino al fondo della stanza, indica ed annuncia Psiche; per quanto si sforzi di essere naturale, la sua voce non riesce, scrive Savinio, «a nascondere il palpito della commozione e un certo tono di solennità».⁸⁷⁶ Siccome Perdita non reagisce a tale annuncio «in maniera proporzionata», il medico ripete «con voce più grave e intenzionale» l'enunciazione di quel «nome illustre»; allora Nivasio si ferma e pensa:

Ho tanto letto di lei, ho tanto sentito parlare di lei, ho tanto veduto di lei, e ora eccola qui davanti a me colei che fu amata da Amore, figlio di Venere e signore degli dei.⁸⁷⁷

Questa scena dell'annuncio di Psiche è, da parte dell'autore, una dichiarazione al tempo stesso di intenti e di metodo: Alberto Savinio intende da un lato rapportarsi alla *fabula* apuleiana e alle sue riscritture tanto letterarie quanto pittoriche (cf. «ho tanto veduto di lei»), dall'altro dialogare con la concezione tradizionale dell'anima, con ciò che fa sì che, quando la si consideri, non lo si possa fare liberamente, cioè a mente libera da commozione e/o solennità. Il non potersi “liberare” implica quindi necessariamente un lavoro con e nel retaggio della nostra tradizione, dal cuore stesso della problematica.

Alcune pagine dopo il medico presenta Psiche come segue:

⁸⁷⁵ Cf. Savinio 1999, p. 515.

⁸⁷⁶ Savinio 1999, p. 516.

⁸⁷⁷ Savinio 1999, p. 517.

Non occorre dirvi chi è Psiche. Voi conoscete le *Trasformazioni* di Lucio Apuleio, avete letto nei libri quarto, quinto e sesto la storia di questa giovinetta vittima della sua troppa bellezza, e la parafrasi che del libro di Apuleio ha fatto Agnolo Firenzuola nell'italiano più corrusco e immagliato che mano di scrittore abbia mai tessuto, e nel cui finale soprattutto è un accento che in Apuleio manca, un sentimento più profondo, più malinconico, più dolce non solo ma dilungato ancora di là dalle frontiere della vita: il sentimento "cristiano" dell'amore. Se non che questa è la storia a uso dei profani. Per noi iniziati Psiche è l'anima, e il suo nome che ha il significato fisico di soffio e di alito, ha anche il senso di quel soffio ineffabile che è la parte immortale di noi.⁸⁷⁸

Sayas opera qui, in relazione alla figura di Psiche, una distinzione tra profani e iniziati; di un attraversamento del museo come «necessaria iniziazione» aveva parlato l'autore stesso al termine dell'antefatto; il perché di questa necessità, di effettuare quindi tale iniziazione, è il cuore stesso della curiosità del personaggio, la quale dovrà essere soddisfatta, come ho detto sopra, *dignitosamente*, a partire cioè da un autentico e proprio pensare. È insomma il racconto stesso a essere stato concepito da Savinio come una necessaria iniziazione ai misteri dell'anima e dell'amore: egli intende pertanto aprirlo ad una lettura filosofico-allegorica che gli permetta, da un lato, di significare che cos'è l'anima senza privarla del suo mistero, affermando cioè la *cosa* che è l'anima quale mistero; dall'altro di affrontare la questione "che cos'è l'amore", criticando e smascherando quella concezione idealizzante e illusoria di stampo, potremmo dire, romantico.

Per gli iniziati, dice il dottore, Psiche è la parte immortale di noi; Sayas rappresenta qui la visione potremmo dire tradizionale della cultura europea, che Alberto Savinio intende criticare, cioè interrogare nella misura in cui essa è già stata, dalla realtà, posta in crisi. L'autore instaura quindi un dialogo col platonismo, ed è un dialogo problematico, dal momento che

⁸⁷⁸ Savinio 1999, pp. 522-523.

egli si pone rispetto ad esso come dentro e fuori al medesimo tempo. Non appena i personaggi entrano nella stanza del museo in cui è esposta “la nostra anima”, «Nivasio Dolcemare fu investito da un fetore tra di pollaio e di gabbia di conigli»;⁸⁷⁹ e nell’indugiare in quel luogo egli «era tormentato da una impressione di zoo».⁸⁸⁰ A terra sono innumerevoli palline simili a olive, escrementi di un mammifero che non doveva essere molto diverso, ipotizza il narratore, dalla capra: «la “bestia” dunque c’era ed era là, in quella stanza, denunciata dai suoi escrementi e dal suo fetore».⁸⁸¹ Ecco che l’anima *in quanto parte immortale di noi* è presentata dall’autore nella maniera più corporale possibile, sottolineando l’*animalità* dell’anima, anziché la sua spiritualità, con una netta inversione rispetto a Platone, per il quale l’anima è concepibile soltanto in opposizione al corpo e alla sua corrutibilità.⁸⁸² Savinio qui ci porta fino a, e pratica, il paradosso. L’immortalità dell’anima non è nella sua natura spirituale, nella sua qualità di *logos*, ma rimane inestricabile dalla sua realtà materiale, dalla sua costituzione organica. Occorre tenere presente che i personaggi sono in un museo di *manichini di carne*, in cui le figure sono – o erano – vive, vale a dire organismi biologici, misteriosamente tenuti, se così si può dire, in vita; organismi inesplicabilmente (o assurdamente) animati.⁸⁸³ A proposito di Psiche infatti, dopo che costei ha cominciato la sua narrazione, Nivasio si domanda:

⁸⁷⁹ Savinio 1999, p. 515.

⁸⁸⁰ Savinio 1999, p. 516.

⁸⁸¹ Savinio 1999, p. 516.

⁸⁸² Cf. Plat. *Phaed.*; sul concetto di anima nella cultura occidentale, cf. Sarri 1997.

⁸⁸³ Uno degli enigmi per il personaggio, delle curiosità che rimarranno insoddisfatte, è proprio, come detto sopra, «il misterioso processo per cui gl’imbalsamatori di questo nuovo Museo Grévin erano riusciti a conservare le figure di carne senza che queste si corrompessero» (cf. Savinio 1999, p. 508).

È una creatura viva costei, oppure una macchina? Il sospetto tormenta Nivasio Dolcemare che questa rappresentate della nostra anima non sia veramente se non una figura disanimata. Quale la verità? La perfezione con che costei imita fino le imperfezioni della natura, perfeziona lo stesso mistero di se stessa. Del resto sarebbe vano tentar di penetrare esso mistero, partendo dai principii tuttora in vigore sui modi di conoscenza della natura delle cose.⁸⁸⁴

L'autore sta in primo luogo criticando e decostruendo, ancora una volta,⁸⁸⁵ l'opposizione anima/corpo, la possibilità di concepire la spiritualità in quanto opposta alla materialità, di intendere il metafisico prescindendo dal fisico.⁸⁸⁶ E per quanto riguarda siffatto mistero dell'intrico tra anima e corpo, che è anche il mistero di ciò che anima il corpo, l'autore non fornisce risposta alcuna; non intende e non può farlo: solo si limita a constatare l'inadeguatezza degli approcci conoscitivi adoperati finora;⁸⁸⁷ solo vuole invitare a pensare.

Durante la presentazione della fanciulla fatta da Sayas, Nivasio mira attentamente con l'ausilio di un binocolo le numerose iscrizioni apposte sulla pelle di Psiche,⁸⁸⁸ alcune delle quali sono anonime; e proprio queste che sono prive di paternità il personaggio riconosce come più importanti. Un componimento in prosa è firmato da una sigla a forma di stella pentagonale, e parla del mare che si arrotola e ritrae fino a lasciare nude «le

⁸⁸⁴ Savinio 1999, p. 529.

⁸⁸⁵ Cf. le nostre considerazioni nei *Prolegomena*, alle pp. 58-69.

⁸⁸⁶ È in questo senso che va intesa, a mio parere, la critica saviniana a Socrate (e di conseguenza a Platone) quale fondatore della coscienza, e quale svolta fondamentale del pensiero europeo rispetto all'orizzonte che fu proprio alla filosofia presocratica, particolarmente ammirata da Savinio; su questo si veda lo scritto composto a guisa di commento al disegno che il Nostro aveva realizzato del processo di Socrate per la rivista giuridica «I Rostri», ora in Savinio 2003, pp. 13-16.

⁸⁸⁷ Il brano sopra citato prosegue con una critica, su questo punto, alla comunque da Savinio tanto stimata filosofia nitszcheana: «Non è neppur il caso di compiere una delle cosiddette “tramutazioni dei valori”, considerando naturale quello che è artificiale e viceversa. Questo procedimento niceano e puerile ci farebbe cadere nel duplo dell'errore che annebbia la mente umana» (Savinio 1999, p. 529). Su Savinio e la filosofia nietzscheana si veda Sabbatini 1997, soprattutto le pp. 31-60 e 55-57.

⁸⁸⁸ Sulla scrittura del corpo ne *La nostra anima* cf. Crippa 2009.

miserie, le vergogne, le sozzure che la terra nasconde sotto il liquido manto»;⁸⁸⁹ una «coraggiosa sentenza» è invece firmata «Il pensatore senza pensiero», e dice: «Se vuoi combattere i dittatori comincia dal primo dittatore: Dio»;⁸⁹⁰ infine, un'altra prosa senza firma alcuna evoca il fuoriuscire alla luce di «tutta la parte primordiale e più grumosa, più umida, più oscura del nostro pensiero accumulato da secoli».⁸⁹¹ Tale ispezione, di queste e di molte altre iscrizioni, ha condotto Nivasio a una «scoperta», che ora diventa essenziale individuare:

Nivasio Dolcemare ripensava le iscrizioni tracciate da ignote mani sul corpo ignudo di Psiche: segni di personalità labili e fuggitive. Quale significato in quelle parole insensate tra cui brillava talvolta un'idea, un pensiero, un ricordo? Tutti i significati, meno quello che gli uomini danno solitamente alla parola «significato». Era la prima volta che Nivasio Dolcemare vedeva formato grammaticalmente e fermo come un documento perenne, quello che la nostra anima dice a se stessa nei momenti di indipendenza e spontaneità, quando essa minacciata non è, non impaurita, non ispirata dalla ragione; e a questa scoperta Nivasio Dolcemare sentì la luce dell'aurora battergli in fronte il suo fiato cristallino.⁸⁹²

L'insensatezza delle iscrizioni che Nivasio ha potuto leggere sulla pelle di Psiche è qualcosa che qui assume senso soltanto al di là del concetto solito di significato: non un significato frutto della (e sottomesso alla) comprensione logica della ragione, bensì inteso quale significazione spontanea e immediata di ciò che l'anima dice a se stessa allorché non è soverchiata dalla ragione. Alberto Savinio sta insomma facendo segno a una materia sepolta, a un rimosso – o anche soltanto a un qualcosa che affiora, ma che affiora *come* incomprensibile – che appare *come* insensato agli occhi di una coscienza razionale superiore. Ciò che l'autore ha voluto

⁸⁸⁹ Savinio 1999, p. 520.

⁸⁹⁰ Savinio 1999, p. 520.

⁸⁹¹ Savinio 1999, p. 521.

⁸⁹² Savinio 1999, p. 524.

fare è insomma sottrarre l'anima all'impero esclusivo della ragione, o meglio, problematizzare la sua identificazione col primato della facoltà razionale per come questo, a partire dalla configurazione inizialmente data da Platone, era stato recepito e rielaborato dalla cultura europea. Non solo l'anima è rappresentata dall'autore come un organismo animale, ma anche come un archivio, un deposito, inconsapevolmente formatosi, di tutto quello che sfugge alla nostra stessa comprensione: un documento perenne, che è memoria assieme della nostra memoria e di ciò che la eccede.

Tra le varie iscrizioni più o meno insensate che Nivasio ha modo di leggere, ve n'è una che altro non pare a prima vista se non un gioco fonico, e che qui riportiamo:

Sulla pianta del piede destro a stento Nivasio Dolcemare decifrò il seguente distico, deformato in parte dalle pieghe della pelle:

Mina,
Anima fina.

E sulla pianta del piede sinistro:

Che rimane?
Arimàne.
Ma se pronunci Arimane
Che rimane?⁸⁹³

Molto probabilmente un lettore che incontra questo luogo testuale sorride, e senza troppo pensare passa oltre. Il distico che Nivasio legge a malapena sul piede destro è difatti un indecifrabile problema ermeneutico, e la presenza della rima spinge il lettore a considerare tale operazione testuale come un semplice gioco. Parlo di problema ermeneutico indecifrabile perché l'autore non pone limiti all'apertura interpretativa. Ci informa che la scritta era deformata dalle pieghe della pelle, che Nivasio

⁸⁹³ Savinio 1999, p. 521.

ebbe quindi difficoltà a leggerla, ma che ha potuto decifrare quanto riportato nel testo del racconto; scrivendo così Savinio lascia aperta la possibilità, non confermata, che quanto riportato non sia l'enunciazione integra, ma una porzione soltanto del testo originale divenuto in parte illeggibile a causa delle pieghe della pelle. Inoltre, almeno due delle tre parole che formano il distico sono ambigue: l'aggettivo «fina» è da intendere nel senso di “sottile” o in quello di “raffinato”, essendo, nella nostra tradizione letteraria, i due significati che secondo la norma contemporanea riconduciamo all'aggettivo *fino* e all'aggettivo *fine*, intercambiabili? E la parola «mina», che cosa significa? È da intendere quale unità ponderale (dal latino *mina*), in uso tra gli antichi popoli del Mediterraneo orientale come anche nel sistema monetario greco, oppure come voce dell'italiano antico per “miniera” o “galleria di miniera”, e quindi per estensione ogni cunicolo sotterraneo, oppure come francesismo indicante l'aspetto del volto, soprattutto in quanto esso rivela la disposizione dell'animo? Chiaramente, in totale assenza di indicazioni contestuali, tutte queste possibilità coesistono rimanendo indecidibili. Analogamente, la quartina sulla pianta del piede sinistro sembra ridursi a uno scherzo, a un gioco di rima.

Eppure in essa qualcosa di diverso risuona, un certo senso inevitabilmente affiora. Arimane è detto essere ciò che rimane. Arimane che è il nome, nella religione mazdeista, dello spirito malvagio e distruttore.⁸⁹⁴ È come dire che il male entra nel racconto di Savinio di

⁸⁹⁴ Nella nostra letteratura, ad Arimane aveva pensato di scrivere un inno Leopardi, del quale ci rimangono soltanto appunti, e una quartina: «Re delle cose, autor del mondo, arcana / Malvagità, sommo potere e somma / Intelligenza, eterno / Dator de' mali e reggitor del moto», cf. Flora 1940, p. 434. Arimane è nominato anche da Voltaire nel suo *Dictionnaire philosophique* alla voce *Bien* (*tout est bien*), testo che Savinio certamente conosceva, nel quale Voltaire critica la concezione del migliore dei mondi possibili, dove «Leibnitz, dans sa *Théodicée*, prit le parti de Platon».

nascosto, non si fa vedere perché balla a suon di rima, portando la maschera esotica d'una divinità orientale. Ma la sua presenza non è passeggera; esso *rimane* alla fine della danza, si innerva nella riflessione saviniana, anzi la origina, in quanto l'aveva originata:

O sconosciute ricchezze della nostra anima! Basta svegliarsi dal sonno che dentro ci riempie e che spettacoli improvvisi, insospettati, stupefacenti! L'uomo è una bara che trasporta se stesso morto. [...] Nivasio Dolcemare progetta una società di Turismo Interno che avrà per iscopo l'esplorazione della nostra anima. L'uomo assisterà a impensati e straordinari spettacoli di se stesso. Compirà le più audaci esplorazioni nelle parti ignorate di sé, farà le più incredibili scoperte senza muoversi dalla propria poltrona, senza levarsi dal proprio letto. Affonderà nelle ricchezze, nuoterà nel mare delle novità, non avrà più tempo di annoiarsi, desiderare, volere; e gli scambi, i furti, le lotte, le guerre finiranno d'incanto. Il male sparirà dal mondo perché sarà vinto non dal bene, ma da un avversario ben più potente e risoluto: l'indifferenza. Anche l'amore finirà, perché l'uomo ama la donna, ama i figli, ama gli altri uomini perché non sa quanto più fecondo e meglio ripagato è l'amore con che l'uomo ama se stesso. Saranno gli ultimi uomini coloro e dopo di essi le città rimarranno vuote, abbandonati i treni in mezzo alle campagne, spenti i piroscafi nei porti e in mezzo agli oceani, ma la vita dell'ultima generazione sarà stata almeno un modello di calma, di silenzio, di felicità.⁸⁹⁵

Il carattere profondo, o meglio senza fondo, che l'autore riconosce all'anima – quale ricettacolo quindi di tutto ciò che sfugge alla coscienza, o che è stato da questa rimosso –, fa sì che questa possa essere esplorata, anzi, che l'uomo la possa esplorare fino al punto da ripiegare su di sé il desiderio di conoscenza e di possesso che naturalmente lo caratterizza. Questa utopia del "turismo interno" è però visione anche, e conduce a, un'apocalissi; e la maniera in cui Savinio descrive la sparizione dell'ultima generazione, con città deserte e piroscafi e treni abbandonati, non è lungi dal ricordare la *climax* cui giunge la descrizione del massacro nell'undicesimo capitolo di *Angelica o la notte di maggio*, per quanto qui il

⁸⁹⁵ Savinio 1999, pp. 524-525.

tono non sia affatto cruento. Il modello di calma e di felicità, che sarebbe la vita dell'ultima generazione, altro non è se non l'avvento della morte. Ma questa utopia del turismo interno è invero l'esito di una meditazione sul problema del male, in quanto ora è vissuto dall'autore come *radicale*, legato all'essere dell'uomo nel mondo. Il male, dice Savinio, non può essere vinto dal bene – che è come dire, platonicamente, dal sapere, in quanto per il filosofo ateniese altro sapere non v'è se non sapere del bene –, ma soltanto dall'indifferenza. Soltanto l'indifferenza totale verso il mondo in quanto resto-da-sé può comportare l'eliminazione del male, così come annullerebbe però anche l'amore. In *Angelica o la notte di maggio* l'esplosione del male nel mondo è dovuta a una – pensata come temporanea – scomparsa dell'amore tra gli uomini, in quanto messo fuori gioco dalla stupidità umana (cf. la sbadataggine, o la “scemenza”, di Rothspeer, che ha ferito Amore in una notte di maggio),⁸⁹⁶ vale a dire che il male è ivi contrapposto all'amore che ne funge da antidoto. Nel racconto *La nostra anima* invece il male e l'amore non sono più contrapposti, ma visti come fenomeni primi e onnipresenti, dovuti all'esistenza dell'uomo nel mondo. E se il male ha acquisito in radicalità, l'amore anche è suscettibile di divenire un'altra cosa. Quello che ad ogni modo ha avuto luogo tra il romanzo del 1925 e il racconto del 1944 è la maturazione, al livello più intimo, dell'esperienza della prima guerra mondiale, anche attraverso l'effetto *revival* che lo scoppio della seconda ha provocato; maturazione che ha portato l'autore ad approfondire la propria meditazione intorno al problema del male e al rapporto con l'anima umana e con la questione dell'amore. Tutto ciò è avvenuto consentaneamente alla

⁸⁹⁶ Cf. la fine del romanzo, Savinio 1995, p. 437: «Diamo tempo all'infelice Psiche di terminare il suo pellegrinaggio. E quando avrà ritrovato il suo sposo che quello scemo di Rothspeer ha sbadatamente ferito in quella notte di maggio... [...] allora tutto rientrerà nell'ordine, nella tranquillità».

interiorizzazione, da parte di Alberto Savinio, delle teorie freudiane, e in particolare del loro più alto esito speculativo, rappresentato dalle teorie sessuali e dall'ipotesi della pulsione di morte.⁸⁹⁷

Il passo della *Nostra anima* sopra citato non è la sola utopia presente nel racconto, né l'unica figurazione dell'avvento della morte. Ad esso si collega, nell'evocare un esito di calma totale, di perfetta inattività, un altro brano che lo precede di due pagine, nel quale l'autore svolge una sorta di analitica del mistero:

La nostra «sete» di conoscenza non è in fondo se non una forma di emulazione. Noi non vogliamo conoscere quello che ignoriamo, ma quello che altri conosce già. E se la nostra volontà di conoscere davanti al mistero non si arresta, è perché il mistero per «qualcuno» tale non è, non fosse che per Dio. E che questo «qualcuno» sia Dio non placa il nostro spirito di emulazione – il nostro «sportivo» spirito di emulazione: anzi! Togliamoci dalla mente questo «formidabile» rivale, e ogni velleità di emulazione sparirà; guarderemo senza curiosità e senza desiderio il mistero, per meglio dire il mistero vanirà, la nostra vita si sanerà dei suoi struggenti desideri, e una pace senza incrinatura scenderà a benedire il mondo.⁸⁹⁸

Il nostro desiderio di conoscere, il fatto di non arrestarsi davanti al mistero, non è se non una forma di emulazione, esso non esisterebbe in assenza di altri; in particolare, questo *altro* responsabile della nostra curiosità, è l'idea di Dio come formidabile rivale. Alberto Savinio auspica fortemente, e non cessa di ricordarcelo,⁸⁹⁹ la liberazione da questo tiranno

⁸⁹⁷ Sul rapporto tra Alberto Savinio e la psicanalisi resta fondamentale David 1966.

⁸⁹⁸ Savinio 1999, p. 522.

⁸⁹⁹ Cf. in questo stesso racconto l'iscrizione letta da Nivasio e firmata *il pensatore senza pensiero*, sopra citata; nonché alcune considerazioni aggiunte qualche pagina dopo: «L'uomo pensa male perché pensa circolarmente. Ritorna di continuo sugli stessi pensieri, e scambia per pensieri nuovi l'altra faccia dei pensieri già pensati. È il pensiero classico. Il pensiero chiuso. Il pensiero conservatore. Il pensiero che al centro di se stesso trova Dio. Chi ha il coraggio di rinunciare a questa "divina" conclusione, rompe il cerchio e si mette per una via libera e diritta, che non conosce meta, non conosce conclusione perché è infinita» (Savinio 1999, p. 529, corsivo dell'autore). Cf. anche l'articolo del 1948 intitolato *Anima e psiche*, ora in Savinio 2004, pp. 732-735.

della mente che è Dio; eppure la totale liberazione, come ammonisce in questo brano, comporterebbe la scomparsa del mistero, lo spegnersi di ogni curiosità – in una parola, l’inattività della morte. È una contraddizione? Sì, ma solo a un certo livello. Quello che occorre capire è che tale contraddizione è l’aporia a partire dalla quale trova adito un autentico vivere filosofico, analogamente a quello che era stato enunciato alle origini del pensiero europeo in quell’opera fondativa che è il *Fedone* platonico, dove Socrate tenta di spiegare l’inspiegabile dicendo che filosofare non vuol dire nient’altro se non imparare a morire. Il progetto spirituale ed esistenziale è lo stesso: Alberto Savinio si pone in continuità con tale istanza della filosofia platonica e prima ancora socratica, ma capovolge il contenuto del postulato a partire dal quale tale progetto è compreso dall’individuo e per lui acquisisce senso: non più la “scommessa” platonica della naturale tendenza e attrazione dell’essere umano verso il Bene, in ragione della compartecipazione a due nature, una organica, mortale e somatica e l’altra spiritual-razionale, immortale e divina, ma la problematizzazione di questo rapporto, la sospensione della plausibilità di tale postulato; non più la comprensione del cammino della filosofia come progressiva liberazione dell’anima dal corpo⁹⁰⁰ e come assimilazione a dio,⁹⁰¹ bensì una comprensione di esso come liberazione dai tiranni interiori, come *dissimilazione* da dio e *decentripetazione* del pensiero fino a poter intraprendere la strada libera e diritta che Savinio chiamava diletterismo e che a suo parere è la sola veramente spettante all’esistenza umana per quale essa è – un’esistenza certamente problematica, eppur *dignitosa*, ancor più dignitosa in quanto le è in tal modo attribuita la massima responsabilità in merito al proprio destino.

⁹⁰⁰ Cf. Plat. *Phaed.* 67d.

⁹⁰¹ Cf. Plat. *Theaet.* 172b-177c.

In questo racconto saviniano non soltanto ne va del concetto di anima, ma anche di quello dell'amore. Il punto della questione, come ricorda il dottor Sayas, è quello che Apuleio non dice, ovvero «la misteriosa ragione per la quale Amore non vuole essere veduto».⁹⁰² Il medico sollecita dunque la «rappresentante della nostra anima»,⁹⁰³ Psiche, a raccontare la sua storia e soprattutto perché suo marito non voleva farsi vedere da lei. Ha così inizio la narrazione di Psiche, una vera e propria palinodia della vicenda narrata dalla vecchia «delira et temulenta»⁹⁰⁴ al centro del romanzo apuleiano. Una volta condotta Psiche nel palazzo del Signore di Tutto – così nel racconto è dapprincipio chiamato, e così si presenta,⁹⁰⁵ Amore –, la camera di sposa che le viene assegnata è in verità una «sala operatoria» che ha in tutto e per tutto l'aspetto di una «vulva colossale e cristallizzata ma soffice tuttavia nelle sue pareti di velluto, debitamente umidosa e perfettamente lubrificata».⁹⁰⁶ Tutto in tale “sala operatoria”, precisa la narratrice, è femminile:

Il servizio, ancorché fatto da invisibili mani e forse per questo appunto, era inappuntabile *et solas voces famulas habebat*. Me, ospite più preziosa di quello squallido gineceo, soltanto elementi femminili mi circondavano. Ero la quinta di un accordo tonale di femminità. Femmineo il letto, femmineo il pavimento, femmineo il soffitto, femminea l'aria stessa che respiravo e io, donna nient'altro che donna, mi sentivo circondata da un chiuso, insormontabile donnismo.⁹⁰⁷

Con l'inconfondibile qualità del suo stile, Alberto Savinio ha voluto qui significare la riduzione di Psiche, della *persona* di Psiche, alla sola sua *usabilità* in quanto donna, in quanto essere di sesso femminile; l'amore di

⁹⁰² Savinio 1999, p. 525.

⁹⁰³ Savinio 1999, p. 527.

⁹⁰⁴ *Ap. Met.* 6.25.1. Fo traduce «farneticante e avvinazzata».

⁹⁰⁵ Cf. Savinio 1999, p. 539.

⁹⁰⁶ Savinio 1999, p. 544.

⁹⁰⁷ Savinio 1999, p. 544.

cui vuol parlare l'autore è insomma considerato attraverso una radicale *reductio ad sexum*. La scena apuleiana dell'unione sessuale tra Amore e Psiche, è stata rinarrata da Savinio secondo il punto di vista della fanciulla; non è inutile ora comparare le due descrizioni:

Iamque provecta nocte clemens quidam sonus aures eius accedit. Tunc virginitati suae pro tanta solitudine metuens, et pavet et horrescit et quovis malo plus timet quod ignorat. Iamque aderat ignobilis maritus, et torum inscenderat, et uxorem sibi Psychen fecerat, et ante lucis exortum propere discesserat. Statim voces cubiculo praestolatae novam nuptam interfectae virginitatis curant.⁹⁰⁸

Terminati i preparativi, sentii avvicinarsi colei che tra le inservienti di quello stabilimento d'amore aveva il grado supremo. Un gelido fiato mi entrò attraverso le narici, una imperiosa voce impersonalmente disse: "Respirare forte". L'infinito di quell'infinito mi avvolse d'infinito e senza forza, senza volontà, senza desiderio mi abbandonai.

Questo dunque è l'amore? Questo il grande avvenimento che fanciulle noi aspettiamo come la terra aspetta il sole?... Le voci senza corpo che me *novam nuptam interfectae virginitatis curabant*, mi dissero che l'operazione era riuscita benissimo.⁹⁰⁹

Apuleio ha descritto la scena dell'unione sessuale tra i due amanti con grande economia di mezzi, e in maniera, potremmo dire, clinica: solo registra il susseguirsi delle azioni del *maritus* in una serie di frasi paratattiche (cf. «et torum inscenderat, et uxorem sibi Psychen fecerat, et [...] discesserat»), senza per nulla indugiare sui sentimenti dell'una o dell'altro. Savinio, dal canto suo, introduce e descrive l'evento attraverso un lessico letteralmente clinico, persino chirurgico, riferendosi a più riprese

⁹⁰⁸ Ap. *Met.* 5.4.1-4: «A notte già avanzata ecco un suono clemente venirle fino alle orecchie. Prendendo allora, in tanta solitudine, paura per il suo stato virginale, inorridisce, trema e, più di qualunque altro, teme quel male che le è sconosciuto. Ma già, di sconosciuto, era lì il marito, ed era salito sul letto, e aveva reso Psiche moglie, e velocissimo, prima del sorgere del sole, se n'era andato via. Prontamente le voci di servizio nella stanza assistono la nuova sposa per la verginità appena messa a morte» (traduzione di Alessandro Fo).

⁹⁰⁹ Savinio 1999, pp. 545-546.

ad esso come a una «operazione», e parlando di «sala operatoria» e di «chirurgo».⁹¹⁰ Ma ciò che è essenziale sottolineare è, dal punto di vista della fanciulla, la delusione, la disillusione rispetto a un avvenimento tanto atteso, tanto immaginato e tanto idealizzato dalle donne. Difatti, non appena Psiche giunge al momento “clou” della narrazione, ovvero a quando accese la luce nella camera al fine di scoprire le sembianze del marito, Perdita che fino allora ha ascoltato il racconto con grande concentrazione, interrompe la narratrice per prenderne le veci, e come rapita esclama lei stessa quel che pensa stia per seguire, rielaborando le parole di Apuleio;⁹¹¹ finché Psiche, a udire ciò, scoppia in una sonora risata, e interrompendola a sua volta dice:

«Balle!» grida la sposa di Amore. «Sciocchezze! Sciocchezze e falsità! Ecco gli effetti della propaganda! Ecco a che portano le menzogne di uno spudorato romanzatore! Chioma leggiadra! Testa d'oro! Collo di latte! Guance purpuree!... Povera me! Povere noi! Povere tutte noi donne!... Avrei voluto che la lampadina sopra il mio letto spandesse raggi di tenebra, anziché raggi di luce.»⁹¹²

A ciò seguirà la descrizione di Amore data da Psiche, dell'amore cioè non romanzato, che è «la cosa più brutta, più stupida, più avvilente, più sconcia, più informe, più bestiale, più inumana, più ridicola, più immonda, più illogica, più grottesca, più oscena, più inguardabile che occhio umano

⁹¹⁰ Cf. Savinio 1999, p. 546: «La notte seguente l'operazione si ripeté, meno chirurgica a dir vero e anzi addolcita da un certo quale piacere, e nelle notti successive il piacere si accentuò. Mi innamorai a poco a poco del mio chirurgo, come seppi poi che avviene a tutte le signore che o per ptosi della matrice o per altro simile guasto all'apparato genitale, si sottopongono ad atto operatorio».

⁹¹¹ Cf. Savinio 1999, pp. 546-7: «Allora vedesti la leggiadra chioma della testa d'oro, madida di ambrosia, il collo di latte e le guance purpuree graziosamente incorniciate dalle ciocche dei capelli sciolti [...]. Il resto del corpo era liscio e bello...», sezione che riscrive quasi interamente Ap. *Met.* 5.22.5-7.

⁹¹² Savinio 1999, p. 547.

abbia mai veduta!»,⁹¹³ e più precisamente un «viscido lumacone», un «lombrico schifoso e grottesco».⁹¹⁴ il sesso maschile. Dopo tale svelamento della real sembianza del Signore di Tutto, l'autore si lancia in un vero e proprio pezzo di bravura, un'espressiva, ironica e memorabile descrizione del membro virile durante il cedimento dell'erezione che fisiologicamente succede all'orgasmo. All'affermazione di Psiche che «questo è l'Amore», «questo è quanto rimane dell'Amore»,⁹¹⁵ Perdita getta un grido, esclama che non è possibile, che non è vero; quindi sviene. Attraverso tale reazione di Perdita l'autore rappresenta lo shock provocato dalla disillusione, dall'improvviso annullamento di quella che considera essere un'illusione romantica, di cui in particolar modo sono vittime le donne, e complice la letteratura – una certa letteratura. Il concetto di letteratura che Savinio sposa e pratica è quello che comporta – e che trova fondamento in – un risveglio dalla nebbia delle opinioni altrui e delle illusioni; è un concetto civile in senso profondo, e che necessariamente nasce dall'incontro dell'opera con il *reale* – un reale che non è la semplice realtà materiale, ma che si costituisce *al di là* di essa.

A questo punto del racconto Nivasio Dolcemare vince la sua timidezza, e avrà modo di porre alla fanciulla tre domande. La prima riguarda la peregrinazione di cui parla Apuleio, il lungo pellegrinaggio alla fine del quale Psiche, superate le prove imposte da Venere, ritrova Amore e si unisce in matrimonio con lui, accolta nei cieli dagli dèi. La fanciulla risponde a Nivasio dicendogli che tutte le cose che si dicono sulla sua peregrinazione non sono che fandonie, inventate da Apuleio perché credeva necessario adornare le storie di lieto fine per renderle gradite ai lettori:

⁹¹³ Savinio 1999, p. 547.

⁹¹⁴ Savinio 1999, p. 548.

⁹¹⁵ Savinio 1999, p. 549.

«mio marito io non l'ho più visto e mi guardo bene di andarlo a cercare», afferma Psiche.⁹¹⁶ La peregrinazione durante la quale Psiche dovrebbe ritrovare Amore, che è auspicata e attesa alla fine del romanzo *Angelica o la notte di maggio*, che si rivela fallimentare nel racconto *Figlia d'imperatore* – dove Animo cercando negli anni Trenta di ritrovare il suo amore, la baronessa Elena Kraus, in una Parigi che «non cambia più»⁹¹⁷ non avrà successo –, è ora rinnegata in merito agli eventi passati e scongiurata per quanto riguarda l'avvenire. Tra il romanzo del 1925 e questo racconto del 1944 la prospettiva saviniana si è dunque, apparentemente, capovolta, *la questione restando la stessa*. Nivasio Dolcemare sembra infatti aver letto il romanzo di Savinio degli anni Venti allorché pone la sua seconda domanda a Psiche: «ma ella non crede che la separazione di anima e amore possa influire sfavorevolmente sul mondo?». ⁹¹⁸ A ciò la fanciulla risponde negativamente, ed è necessario seguirla:

«No», rispose Psiche con fermezza. «Lo escludo. Amore è nemico di amore. Da amore nasce la vita, ma assieme nasce l'antivita. Tutto che di male è nel mondo, viene dall'amore che spinge gli uomini a unirsi per generare. Creda a me che sono Psiche ossia l'anima liberata dall'amore. Solo alla fine di ciò che gli uomini chiamano amore, il vero amore nascerà». ⁹¹⁹

Che da amore nasca la vita così come l'antivita, è un altro modo per dire quello che due anni prima l'autore espresse attraverso la formula «amare è morire», nella versione in rivista del racconto *Zia Apollonia*, di

⁹¹⁶ Savinio 1999, p. 550.

⁹¹⁷ Savinio 1999, p. 238.

⁹¹⁸ Savinio 1999, p. 550.

⁹¹⁹ Savinio 1999, pp. 550-551.

cui abbiamo parlato sopra.⁹²⁰ Ma Psiche ci offre qui soprattutto una nuova eziologia del male, una risposta a tale problema di fondo: l'origine del male è da correlare con l'impulso che spinge a unirsi per generare. L'accento di Psiche a una eventuale e futura nascita del vero amore come amore al di là di questo amore motivato da ragioni biologiche e legato alla sessualità (da intendere in senso profondo come dispositivo per la continuità vitale), che l'autore ha voluto con questo racconto "smascherare" e significare, tale accenno a un amore *vero*, più autentico quindi dell'altro, suscita la terza e ultima domanda di Nivasio, destinata a rimanere senza risposta, poiché il dottor Sayas, quale ultimo atto della sua intempestiva galanteria, obbedendo all'ingiunzione di Perdita che più non riesce a sopportare la cruda verità della narratrice, stacca la corrente che alimenta le figure di carne e spegne così la nostra anima.

A proposito di questo finale, interessante è la lettura che ne dà Giovanna Caltagirone, la quale conduce la sua analisi a partire dal riconoscimento, in Savinio, di uno "stile parodico" che «assolve al compito di rappresentare la "vita così com'è" e vuol contrapporsi a quella idealizzazione della realtà che, inaugurata da Platone, ha la sua massima esaltazione nell'imposizione di inamovibili modelli etico-artistici fatta dal Rinascimento italiano».⁹²¹ Savinio ha dunque smascherato e svelato Amore nella sua nudità, cioè come un ridicolo fallo; tuttavia, nota la studiosa, nella risposta che Psiche non ha potuto dare ma che avrebbe dato se non le si fosse tolta la corrente, è presente una istanza di ritorno, «una ripresa dell'inizio». Così scrive Caltagirone:

⁹²⁰ Cf. le nostre *Questioni nuziali*, al capitoletto *Le nozze impensabili*.

⁹²¹ Caltagirone 1998, p. 420.

Il racconto di Apuleio è stato smentito, [...] la parodia ha svelato come false le sublimazioni che gli uomini compiono. Lo stile parodico, come è nella sua natura, ha ibridato un modello ma, misurandosi col mito non ha semplicemente prodotto un mutamento di senso, ha fatto piuttosto riemergere le immagini naturali, originarie [...].⁹²²

La studiosa vede insomma nella fine un ritorno all'inizio, nella prospettiva di un "vero" amore un ripristino dell'immagine che il racconto saviniano ha comunque voluto desacralizzare. Non sono sicuro che l'autore intendesse, alla fine del suo racconto, ritornare "all'inizio". Il personaggio di Psiche non ha avuto tempo per rispondere, ma la narrazione saviniana ci lascia con la prospettiva di un amore al di là dell'amore, una prospettiva ipotetica ma non ipotizzata nel suo contenuto, affermata da Psiche ma non confermabile. È un amore a venire, un concetto aperto; credo che l'autore con esso volesse piuttosto aprire la via al pensiero di un amore al di là dell'amore inteso quale sublimazione del desiderio originato dalle pulsioni sessuali; d'altronde, è proprio tale sublimazione che egli ha voluto, attraverso il personaggio e la narrazione di Psiche, smascherare. Sebbene l'autore non abbia inteso in questo racconto definire tale concetto in modo compiuto, mi sembra possibile ricavare da altre opere saviniane, ancorché in maniera indiretta, alcune indicazioni o indizi utili a metterci, forse, sulla sua strada. Presso il Fondo Savinio sono conservati degli appunti alternativi alla *Prefazione* per il libro *Tutta la vita*, uscito nell'estate del 1946 per Bompiani, i quali, secondo Paola Italia – curatrice della "storia interna" nelle Note ai testi dell'edizione delle opere – pongono il volume «sotto una luce ironicamente sinistra»:

Il popolo ride dietro il riparo della mano, e in questo gesto rientra certamente anche l'intenzione di celare l'immondezza della bocca aperta: precauzione di carattere sessuale, perché il sessualismo che si giova del

⁹²² Caltagirone 1998, p. 421.

contatto epidermico ha soprattutto il fine di mettere in contatto *l'interno* del nostro corpo con l'interno di un altro corpo: sono le nostre interiora i veri e profondi strumenti d'amore.⁹²³

L'amore per come correntemente noi lo viviamo, dice Savinio, nasce dalle interiora, è un amore di carattere sessuale; ha insomma profondamente a che fare con la pulsione alla continuità della vita. Se questo brano non è entrato a far parte della *Prefazione* di *Tutta la vita*, esso tuttavia consuona spiritualmente con essa – ma lo fa, per usare una metafora ottica, come un negativo. In tale prefazione l'autore, oltre a chiarire il suo rapporto col surrealismo, rende conto del senso della propria poetica per come questa si fonda sul trasferimento di sentimenti umani agli oggetti, ai mobili e alle altre cose inanimate: non è arbitrarietà o capriccio, bensì un necessario ampliamento, dice l'autore, dell'*amore cristiano* – da intendere quest'ultimo come superamento di quell'amore che si origina per sublimazione degli istinti generativi e sessuali. Di tale prefazione possiamo leggere la fine:

Noi stiamo traversando la crisi di allargamento dell'universo. Guerre, rivoluzioni, angoscia dell'uomo, tutto che è crisi nel mondo da più anni a questa parte, tutto è conseguenza di questo allargamento – di questo universo più vasto nel quale Dio non trova più luogo né modo di fermarsi e di affermarsi, almeno in quella forma concreta e suadente che dava sicurezza e protezione all'uomo e pace al suo animo.

Anche il cristianesimo segue la sorte di questo universo più vasto.

Non sarà cristiano in avvenire chi non porterà anche agli animali, alle piante, ai metalli, quell'amore cristiano che finora egli portava soltanto all'uomo.⁹²⁴

⁹²³ Savinio 1999, pp. 962-963. Riporto qui quella che sembra essere l'ultima versione del periodo, integrando le correzioni/aggiunte interlineari o a margine nel corpo del testo.

⁹²⁴ Savinio 1999, p. 556.

Sul cristianesimo di cui parla Savinio occorre però intendersi. A questo rispetto credo siano indispensabili le considerazioni che egli ha sviluppato nella nota destinata ad accompagnare il disegno del processo di Cristo, realizzato per la rivista giuridica «I Rostri» nel periodo tra il 1932 e il 1935.⁹²⁵ In tale scritto Savinio afferma che una lunga pratica di scetticismo «non basta a risolvere il problema del cristianesimo, ma solo a tacitarlo momentaneamente».⁹²⁶ Vale a dire che quando egli parla di “cristianesimo”, lo intende in una maniera per cui non è più questione di fede. L’amore cristiano di cui parla Savinio è insomma un amore al di là della fede in Dio e in Cristo quale mezzo di salvezza. Nella detta nota al disegno, egli si lascia andare a una confessione, che vale la pena considerare:

Tra scrivere, dipingere, musicare, non è passato giorno, da più di vent’anni a questa parte, che io non sia andato a spasso con qualche illustre membro del pànteon grecoromano. Questo perpetuo bazzicare con i Giovi, le Diane, i Mercuri, le Minerve è forse una necessità felice, o non piuttosto un ripiego, un *pis-aller*?

Parliamoci chiaro: l’amicizia più vera, più profonda è fuori di quei personaggi dorati, di quegli iddii brillantissimi. Ma questa amicizia unica, di cui oggi soltanto mi risolvo a rivelare l’esistenza non è di quelle che si mettono in pubblico, non è di quelle che si portano in piazza.⁹²⁷

Quest’amicizia unica e pudica, che non si sbandiera, è un’amicizia *à idées*. La riflessione saviniana sull’amore ci sembra quindi aver disegnato un singolare itinerario, costituito da tre tappe principali. La prima è da individuarsi nella prospettiva platonica di una “connaturalità” tra anima e amore, quest’ultimo da intendere come slancio in direzione del Bene, originato da una mancanza tutta particolare, la quale si manifesta nei

⁹²⁵ Su questi testi dispersi si veda la nota di Gabriele Pedullà in Savinio 2003, pp. 75-82.

⁹²⁶ Savinio 2003, p. 33.

⁹²⁷ Savinio 2003, p. 35.

termini di una presenza del mistero; un concetto di amore che è visto ancora come autentico (e unico) antidoto all'azione del male. Tale prospettiva, che Savinio eredita dalla cultura europea, è stata messa in crisi, potremmo dire, dalla Storia; tanto che la seconda tappa si costituisce come una progressiva e radicale messa in discussione di tale prospettiva, una critica culturale che comporta la decostruzione di quelle che appaiono adesso come illusioni, romantiche e no, a proposito della reale entità ora dell'anima ora dell'amore – su questo punto la riflessione saviniana consuona piuttosto con certe acquisizioni ora delle filosofie schopenhaueriana e nitzscheana, ora del pensiero freudiano. La terza tappa è soltanto accennata, e si presenta come la via per il superamento della miserevolezza umana messa in luce dalla prospettiva precedente: essa sembra voler aprire la via a una concezione filosofica e laica dell'amore cristiano, a una «idea» di Cristo quale verità indiscutibile,⁹²⁸ che necessita come tale di essere estesa a tutte le cose – oltre la diversità introdotta dalla presenza del male nel mondo.⁹²⁹ Questo concetto di amore cristiano collima

⁹²⁸ Cf. Savinio 2003, p. 34: «È nell'«idea» di Cristo una verità così profondamente stabilita, che stimo inutile ogni tentativo di rimetterla in discussione. Inutili del pari, e non solo inutili ma odiosi, reputo quei facili appigli di cui taluni hanno voluto rivalersi per giustificare il proprio atteggiamento anticristiano. Meschino e antipatico il *foetor judaicus* di cui si servì Schopenhauer. Falso filosoficamente il decadentismo cristiano denunciato da Nietzsche. Quanto alle reazioni ataviche di uno Strauss, agli isterismi seminaristici di un Renan, non è questo il luogo di parlare».

⁹²⁹ Cf. Savinio 1979, pp. 40-43: «Prima di peccare, Adamo ed Eva *erano simili*. Questo era il segno della loro innocenza, questa la loro felicità, la loro condizione paradisiaca. Stato di innocenza significa simiglianza, ossia l'uomo simile alla donna, e non solo alla donna ma simile alla pecora, simile al leone, simile alla pianta, simile all'acqua, simile alla pietra, simile alla nuvola, simile alla stella. E se alla fusione dei sessi mira la civiltà più alta come al suo fine supremo, è perché spera di ritrovare nella fusione la perduta simiglianza, ossia l'innocenza primitiva e lo stato paradisiaco. È il peccato che ha determinato la diversità tra Adamo ed Eva: ha aperto l'abisso; ed è per questo che, peccatori, Adamo ed Eva hanno voluto coprirsi, per nascondere la diversità che ormai li divideva: la diversità che li spaventava. E l'uomo da allora si sente diverso nonché dalla donna ma dalla pecora, dal leone, dalla pianta, dall'acqua, dalla pietra, dalla nuvola, dalla stella [...]».

insomma con un concetto più esteso di *vita*, un concetto in un certo senso più pio, che per nulla si limita a quello di conservazione e di continuazione del proprio organismo biologico, ma che di quello varca le frontiere. È forse opportuno rileggere sotto questa luce quanto Savinio stesso nel racconto *La nostra anima* dice, o meglio fa dire a Sayas, a proposito della traduzione/riscrittura di Agnolo Firenzuola, «nel cui finale soprattutto è un accento che in Apuleio manca, un sentimento più profondo, più malinconico, più dolce non solo ma dilungato ancora di là dalle frontiere della vita: il sentimento “cristiano” dell’amore». ⁹³⁰

⁹³⁰ Savinio 1999, p. 523.

CONCLUSIONI

Abbiamo cominciato il nostro itinerario critico commentando alcune frasi tratte da un'avvertenza che Alberto Savinio aveva redatto in vista di una riedizione del suo romanzo *Angelica o la notte di maggio*; le sue affermazioni ponevano infatti un problema esegetico che riguarda l'opera dell'autore *in toto*, e che afferisce alla questione dello stile della sua scrittura e conseguentemente della possibilità per noi, malgrado o in ragione di esso, di attingere un terreno stabile del suo pensiero. Questa riflessione ci ha condotti a un esame del concetto di linguaggio in Savinio, così come del compito che egli affidava alla letteratura; un'arte che per l'autore è votata alla realizzazione della specificità del linguaggio come strumento capace di esprimere l'essenza intelligibile delle cose, e che pertanto si configura, ed esiste soltanto, in rapporto alla conoscenza.

In questo contesto, attraverso l'analisi di alcuni suoi scritti teorici, abbiamo anche tentato di rendere conto di una differenza che egli intravedeva tra la sua pratica letteraria e quella dei surrealisti francesi, questione delicata e oltremodo sottile, che tuttavia attraversa la poetica saviniana a partire dalle sue fondamenta. Ci è parso di ravvisare che questa differenza risiede in una concezione particolare della coscienza, la quale si situerebbe al di là (o al di qua) della tradizionale dicotomia di anima e corpo. Per Savinio, abbiamo visto, tale dicotomia non ha ragione di essere, e il superamento della separazione tra anima e corpo è uno dei capisaldi del suo pensiero; pertanto la coscienza, se esiste, lo fa soltanto in rapporto alla responsabilità (a ciò che Savinio chiama il «dover essere»). Ed è appunto la responsabilità, che declineremmo in senso eminentemente civile, la cifra che a nostro avviso contraddistingue Savinio come artista e come intellettuale, e che lo situa in una posizione di antagonismo, o semplicemente di critica, rispetto a certe pratiche surrealiste, prima fra tutte quella della scrittura automatica. Da questo punto di vista l'analisi svolta

finora ha permesso di avviare l'indagine, aprendo la via ad altre ricerche necessarie che ci proponiamo di intraprendere in seguito, attraverso uno studio specificamente dedicato al problema della coscienza in Savinio.

Il nostro esame ha inoltre messo in luce che Alberto Savinio intende la lettura come un "gesto" metafisico, ovvero come quella pratica o quell'arte che permette di portarsi, a partire dalla fisicità della lingua (da una lingua che è ancora corpo), oltre questa stessa e nello spazio delle idee. Ne consegue, da un lato, che una contraddizione a livello delle singole enunciazioni linguistiche su un dato argomento non è necessariamente segno, in questo autore, di un cambiamento di opinione o di idee poco chiare a riguardo; dall'altro, che la contraddizione, lungi da essere una *impasse*, costituisce piuttosto una porta, la possibilità per i lettori di aprire un varco e avventurarsi nel mondo delle idee. È quindi emersa per noi quella che abbiamo considerato come una prima indicazione esegetica, vale a dire la necessità di elaborare strategie interpretative atte a individuare, dell'opera saviniana, la congruenza, cioè il modo in cui l'autore dice una cosa e il suo contrario senza contraddirsi.

Addentrandoci nell'oggetto della nostra ricerca, lo studio del rapporto tra i due autori, la prima questione che andava sollevata è come Savinio avesse letto Apuleio. Nel tentare di rispondere a questa domanda siamo stati soccorsi da un articolo che l'autore pubblicò negli anni Trenta sul quotidiano «La Stampa», e nel quale discute il romanzo dello scrittore latino confrontandolo con il quasi omonimo racconto di Kafka, *Die Verwandlung*. Tale confronto permise a Savinio di ravvisare la specificità dell'opera antica in quella che egli considerava essere una massima della "mente latina", cioè il fatto che la ragione preceda gli avvenimenti e ne determini l'esistenza. A partire di qui si è posto per noi il problema di comprendere in che modo l'operazione saviniana di riscrittura del testo

apuleiano fosse una forma di interrogazione di tale *ratio*, e a proposito di cosa si configurasse la sua necessità di rivolgersi ad Apuleio.

Analizzando l'articolo pubblicato sulla «Stampa», abbiamo visto come Savinio in Apuleio avesse letto e configurato un patto autobiografico al di là del patto autobiografico, un patto che potremmo chiamare meta-autobiografico, per cui l'opera di Apuleio può essere detta biografica soltanto a un livello profondo. È nell'introduzione alle opere di Luciano di Samosata, edizione curata da Savinio nel 1944 per Bompiani, che l'autore ha riflettuto su un concetto di modernità da intendere non in senso cronologico, ma in senso mentale; in tale scritto Savinio sostiene che la modernità "mentale" esige un'opera che sia profondamente autobiografica. Sulla scia di queste sue considerazioni, abbiamo cercato di tratteggiare il concetto saviniano (o di derivazione saviniana) di *autobiografia profonda*, per cui un'opera può essere intesa come autobiografica non per i suoi elementi superficiali o esteriori o contestuali, ma in quanto trasfigurazione letteraria di un'esperienza interiore di vita sentita come spiritualmente autentica, di cui la letteratura si concepisce come testimonianza e (tentativo di) trasmissione. A nostro avviso lo scritto che introduce le opere di Luciano e l'articolo sulle *Metamorfosi* di Apuleio consuevano da questo punto di vista, e nel loro contrappunto illuminano sulla maniera in cui Savinio lesse il romanzo di Apuleio, cioè prendendolo intimamente sul serio, come una sorta di testamento spirituale, di lascito con cui bisognava fare i conti. È qui indispensabile aggiungere per inciso che la nostra ricerca ha avuto come unico oggetto la relazione tra Savinio e Apuleio, ma che un altro grande scrittore del mondo antico da cui Savinio è stato fortemente influenzato, come già notato da Luigi Bravi,⁹³¹ è proprio Luciano di Samosata; una ricerca che abbia per tema il rapporto tra Savinio e Luciano

⁹³¹ Cf. Bravi 1998, pp. 368-371.

non è mai stata fatta e potrebbe rivelarsi assai fruttuosa per una migliore comprensione della poetica dell'autore italiano.

L'articolo pubblicato sulla «Stampa» ci ha dunque permesso di chiarire quale fu, per Savinio, il lascito dell'autore antico: Apuleio è lo scrittore che ha dato forma al mistero del reale – non essendo mai la realtà, per Savinio, quale essa appare – e che ha saputo, più di ogni altro, testualizzare il mistero in quella «gemma fulgidissima» che sta al cuore del suo romanzo, la favola di Amore e Psiche. Da tale *fabula* Savinio ricava, e ad essa sottopone, una insistente interrogazione, che lo spinge a ricercare più volte la *ratio* che soggiace al mistero ivi individuato, cioè il perché del divieto imposto a Psiche di guardare Amore.

Al termine dei *Prolegomena* si è voluto riservare uno spazio a considerazioni di carattere più teorico, volte a illustrare e a giustificare il nostro metodo critico. Partendo da un auto-commento di Savinio, incluso in un breve racconto del 1943 che si intitola *Viaggio*, abbiamo individuato una problematica che interessa specificamente il romanzo *Angelica o la notte di maggio*, ma che è suscettibile di essere estesa a qualunque riscrittura apuleiana: la problematica della leggibilità. Attraverso la maniera in cui Savinio, nel detto racconto, presenta l'opera scritta quasi vent'anni prima (come qualcosa «che si può *anche* leggere»), e nella consapevolezza dell'altissima concentrazione ermeneutica che la caratterizza, ci è parso interessante riflettere su questa problematica fino a fondare la possibilità di leggere tale romanzo nella sua illeggibilità. Occorre intendersi: con illeggibilità non alludiamo semplicemente alla difficoltà a costituire un senso piano e compiuto della cosa letta in ragione della sua particolare struttura, la quale a ogni piè sospinto invita, ed è il meno che si possa dire, alla rilettura; bensì vogliamo per essa prendere in conto la possibile

cifratura del testo, l'eventualità⁹³² che gli elementi che lo costituiscono siano stati scelti dall'autore per ragioni che vanno al di là delle loro normali possibilità di significazione. Il che significa spingere l'atto interpretativo alle frontiere del testo, e avventurarlo nel suo oltre.

A questo punto ci siamo addentrati in alcune considerazioni che ineriscono all'ermeneutica filosofica nelle sue fondamenta, compiendo il gesto teoretico di generalizzare la presenza della codificazione fino a prendere in conto la possibilità che il testo sia criptato anche secondo un codice che per l'autore stesso non aveva alcuna trasparenza. A nostro avviso questa possibilità è inerente alla struttura della testualità stessa, e nell'ottica in cui ci collochiamo, che è quella della ricezione del testo, essa non inaugura altro se non la questione dell'opera come oggetto letterario aperto a infinite possibilità significative, aperto cioè alla storia delle sue ricezioni. Il nostro metodo critico si è fondato su queste prospettive teoriche, tanto da fare del nostro lavoro tra Savinio e Apuleio non una doppia interpretazione, ma una *inter-interpretazione*. Per quanto riguarda Savinio, il codice che abbiamo cercato di individuare è quello che mette alla prova, dei suoi testi, la loro leggibilità, che li rende al tempo stesso leggibili e illeggibili a partire dall'orizzonte della loro auto-insufficienza; per quanto riguarda Apuleio, abbiamo cercato di “decifrare” il testo latino attraverso la lente della rilettura saviniana, e di discutere, nella maniera più rigorosa possibile, le problematiche che tale operazione è stata in grado di far affiorare.

Considerando le due riscritture più dirette di Apuleio, cioè *La nostra anima* e *Angelica o la notte di maggio*, abbiamo notato come la loro caratteristica più eclatante dal punto di vista formale sia la maniera in cui

⁹³² Come una ricerca di Beatrice Sica ha peraltro confermato, cf. Sica 2010.

l'autore, in un modo o nell'altro, incorre nel testo. Le ingerenze autoriali in un universo di finzione hanno recentemente suscitato interesse narratologico in quanto trasgressioni della soglia della rappresentazione. A questo concetto di metalessi introdotto da Gérard Genette negli anni Settanta abbiamo considerato indispensabile collegarci, non per derivarne una nomenclatura da applicare in modo acritico ai nostri testi, bensì per cercare di approfondirlo e di interrogarlo, sulla base di quello che le opere di cui ci occupiamo ci hanno spinto a pensare. In particolare, l'esame degli esempi saviniani rapportabili a tale fenomeno ci ha portato a considerare come qualità metalettica di un'espressione la sua capacità di istituire un doppio indirizzo, all'esterno come all'interno di un dato universo diegetico, grazie alla presenza di elementi comuni tra il "dentro" e il "fuori". A partire dalla constatazione che in Apuleio esempi di metalessi, più o meno vistosi, non mancano affatto, si è voluto avviare un'indagine per cercare di chiarire, quanto più fosse possibile, il significato della loro occorrenza in un testo che, non bisogna dimenticarlo, è antico.

A questo rispetto, l'analisi del fenomeno nella riscrittura operata da Savinio ha fornito alcuni strumenti concettuali e soprattutto l'idea di mettere in relazione la complessa strutturazione narrativa apuleiana per racconti e subracconti (metadiegesi) con i meccanismi di enunciazione che la determinano. Se attraverso la moltiplicazione delle istanze enunciative Alberto Savinio ha potuto operare un movimento di (paradossale) espropriazione della voce autoriale, presentando alcune parti del testo come entità autonome e altre da sé, disgiunte dalla sorgente enunciativa che lui stesso rappresenta, in un testo come quello apuleiano in cui tutto gioca attorno al discrimine tra verità e finzione, illusione e realtà, ci è parso produttivo considerare la metadiegesi per la sua capacità di costituire un meccanismo di differimento della responsabilità narrativa. Si è allora

notato che il testo apuleiano è articolato in metadiegesi che rimangono autonome dal punto di vista della responsabilità narrativa, ma tra le quali sussistono elementi più o meno “comuni” che entrano in risonanza fino al punto da realizzare un instradamento semantico, una produzione di senso che l’autore ha dunque costruito *per metalepsin*. Il risultato del nostro studio è nell’illustrare come il dispositivo metalettico sia stato impiegato da Apuleio, da un lato, per istituire e manipolare l’esitazione fantastica (nei primi due libri e nell’ottavo), e dall’altro, per far emergere una precisa direzione significativa anche a scapito di quanto esplicitamente affermato dalla voce narrante di Lucio (nei libri nono e decimo). Tale direzione significativa è rapportabile a quello che ci è sembrato essere il contenuto paideutico delle *Metamorfosi*, il quale consiste nel rendere evidente, attraverso un’aderenza di fondo all’etica platonica, come esistano modelli buoni e modelli cattivi, e soprattutto una correlazione diretta tra essi e le conseguenze che l’adesione agli uni o agli altri comporta.

Questo risultato può dunque essere letto anche come un segnale dell’esigenza di riconsiderare, magari con uno studio dedicato, la questione del platonismo delle *Metamorfosi*, la quale necessita di un approfondimento sostanziale: il platonismo di Apuleio non è di maniera, ma profondo; non è una “patina” per conferire unità al romanzo, o per fare sfoggio di cultura (Harrison). Va qui inoltre precisato che i risultati cui siamo giunti, sia dal punto di vista della strutturazione del fantastico, sia da quello della costituzione del significato, dipendono ovviamente da ciò che *noi* siamo stati capaci di vedere; e che pertanto lo studio dei dispositivi enunciativi, dell’articolazione metadiegetica del romanzo e dei fenomeni metalettici che lo attraversano, potrebbe facilmente essere foriero di ulteriori risultati se intrapreso su fondamenta differenti o a partire da

ottiche diverse. Si tratta insomma di un capitolo che pensiamo non di aver chiuso, ma aperto.

La nostra analisi del testo apuleiano è continuata attraverso lo studio dettagliato di quelli che sono probabilmente i due passi più problematici dell'intero romanzo: la vera e propria metalessi d'autore che inaspettatamente occorre nell'ultimo libro (il famoso «Madaurensem» di 11.27) e, nel prologo del romanzo, la metalessi enunciativa introdotta dall'uso di un pronome di terza persona (l'espressione «quis ille») all'interno di un rapporto comunicativo articolato tra una prima e una seconda persona. Abbiamo notato come Alberto Savinio, nell'undicesimo e conclusivo capitolo del suo romanzo *Angelica o la notte di maggio*, attraverso l'inattesa apparizione di un "io" locutore nella rappresentazione teatrale, abbia ricalcato l'intrusione autoriale apuleiana dell'undicesimo e ultimo libro delle *Metamorfosi*; e come tale "io", che si introduce solo alla fine, acquisisca peso deittico quale figura dell'autore nella misura in cui in tale capitolo un rapporto di comunicazione è istituito con un destinatario che appartiene al mondo reale, nella fattispecie lo scrittore e amico dell'autore Lorenzo Montano. Tale osservazione ci ha condotto a formulare una nuova ipotesi di lettura della metalessi d'autore apuleiana, dopo aver passato in rassegna le proposte interpretative avanzate finora dagli studiosi, che ci apparivano insoddisfacenti. Partendo dalla constatazione che Apuleio si è servito di un nome proprio (Asinio Marcello) suscettibile di evocare, tra i suoi contemporanei, l'immagine di una persona reale particolarmente in vista nella società romana, la nostra ipotesi sorge dall'affinità profonda che abbiamo potuto riscontrare tra quei due luoghi testuali, l'uno al termine del romanzo saviniano e l'altro a chiusura delle *Metamorfosi*, per cui ci sembra che pure nel testo latino sia adombrato, all'interno della finzione narrativa, il riferimento a una persona reale,

nell'ambito di un rapporto di mecenatismo tra lo scrittore e un membro della famiglia degli Asinii Marcelli. Dall'esame del contesto narrativo in cui tale riferimento appare, abbiamo ipotizzato che tale persona potesse essere stata nientemeno che l'editore delle *Metamorfosi* di Apuleio.

Per quello che è del prologo apuleiano, abbiamo egualmente considerato le proposte interpretative dell'espressione metalettica ivi contenuta, notando come l'aporia che essa introduce sia strettamente connessa al problema dell'identità del parlante. Dal punto di vista teorico, grazie ancora a una riflessione sorta dall'analisi della riscrittura saviniana, abbiamo potuto prendere in conto una differenza tra la trasgressione decidibile di una data situazione comunicativa (vale a dire la vera e propria metalessi di enunciazione) e un altro fenomeno che non sarebbe forse del tutto corretto chiamare trasgressione poiché esso, a differenza dell'altro, testualizza l'indecidibilità (e che noi, ispirandoci a una riflessione di Jacques Derrida, abbiamo chiamato, nel corso del nostro studio, se-riparazione). A partire dalla consapevolezza di questa differenza, abbiamo avanzato una nuova ipotesi di lettura del prologo apuleiano, che a nostro parere risolve non pochi dei suoi problemi esegetici. La nostra idea è che quella che a tutta prima pare essere una metalessi di enunciazione, altro non è in realtà se non un fenomeno di se-riparazione enunciativa, originato dalla mancanza di segni diacritici della scrittura antica, in particolare le nostre virgolette per come esse segnalano la presenza di un discorso diretto riferibile ad un'istanza locutoria diversa dalla principale. Ci è dunque parso che attraverso il prologo Apuleio abbia realizzato un tentativo di imitazione narrativa di una scena teatrale, al fine di presentare al lettore il personaggio (Lucio) che sarà la voce narrante del romanzo. Tale proposta di lettura risolverebbe l'aporia introdotta dall'espressione «quis ille», chiarirebbe una frase ricca di difficoltà ermeneutiche («iam haec equidem ipsa vocis

immutatio [...] respondet»), restaurerebbe la lezione originale difendendo la variante testuale tramandata dall'archetipo («respondit») finora emendata da tutti gli editori per congettura (i quali stampano «respondet») in quanto l'intento apuleiano in questo passo ci pare non sia stato compreso.

Riconosciuta la peculiarità della lettura saviniana della *fabula* nella problematizzazione del perché Amore non voglia essere veduto, abbiamo avviato lo studio delle riscritture effettuate dall'autore a partire dalla relazione che i nostri testi lasciano sussistere tra l'anima e l'amore. Si è quindi pensato di analizzare il discorso d'amore per come esso si presenta nelle opere di cui ci occupiamo, così come l'incidenza in esse dell'istituto matrimoniale. Ne è risultato che nel romanzo *Angelica o la notte di maggio* il dispositivo nuziale congegnato da Apuleio è rimasto ancora operativo, sulla base però di una ristrutturazione metaforica. Acquisendo spessore sociale esso si è fatto veicolo di una critica che Savinio ha innervato nel testo: attraverso la creazione, in luogo delle apuleiane sorelle invidiose e traditrici, di un ambiente patriarcale convenzionale che si rivela, nei confronti di Angelica, un inconsapevole produttore di violenza, egli ha superato la notazione intima, psicologica, in favore della presa in conto della struttura sociale e del suo potere culturalmente coercitivo. La metafora apuleiana si è insomma sciolta al fine di ristrutturarsi come elemento portante di una critica socio-culturale.

Evidente da questa lettura è, in Alberto Savinio, una certa attenzione per la condizione femminile. Abbiamo potuto riscontrarla anche in altri testi che rientravano nel *corpus* considerato, come *La nostra anima* (si pensi al personaggio del dottor Sayas, e a come l'autore ne dipinge e ridicolizza la galanteria, se non il sessismo) o *Figlia d'imperatore* (attraverso la breve digressione sulla condizione delle mogli del poeta

Bal'mont), e certamente essa è presente anche in opere che esulavano dalla nostra indagine (penso non solo alla *Vita di Enrico Ibsen*, dove essa diventa un vero e proprio asse tematico, ma anche a esperienze più giovanili, come il racconto *La turca* incluso nella raccolta *Achille innamorato*). Si noti che nella biografia su Ibsen Alberto Savinio arriva persino a dichiararsi femminista. Questa singolare concezione del “femminismo” che aveva l'autore ci sembra degna di interesse; sarebbe proficuo a nostro avviso avviare una ricerca specifica sul rapporto tra Savinio e la donna, che prenda in conto lo studio delle figure femminili nell'opera dell'autore nonché l'analisi della dialettica maschile/femminile, che ci sembra particolarmente attiva nella sua opera.

La rielaborazione del dispositivo nuziale che si trova al centro della *fabula* non si esaurisce nella ristrutturazione metaforica di *Angelica o la notte di maggio* o nella palinodia della vicenda di Psiche presentata ne *La nostra anima*. Abbiamo notato come tra le opere saviniane fosse presente un racconto, intitolato *Zia Apollonia*, il cui tema fondamentale è prossimo a quello della *fabula* apuleiana, essendo questione di conoscere o non conoscere l'amore. Analizzando tale racconto ci siamo resi conto di avere a che fare con una variazione delle apuleiane – come ci è parso opportuno chiamarle – nozze impensabili, vale a dire il matrimonio-funerale cui l'oracolo di Apollo aveva destinato la povera Psiche. Dalla nostra lettura emerge che l'*enjeu* di tale racconto si situa nel tentativo di pensare l'amore al di là della sua fenomenalità terrena per spostarsi così sul piano della “cosa in sé”; in altre parole Savinio ha con esso cercato di cogliere qualcosa dell'essenza dell'amore. Da questo rispetto si è visto come il concetto di amore abbracciato dall'autore fosse profondamente legato alla generazione e alla sessualità, dietro probabile influenza di Schopenhauer da un lato, e delle teorie freudiane dall'altro.

Va in questo contesto notato che Schopenhauer e Freud sono due punti di riferimento fondamentali, insieme a Nietzsche, del pensiero saviniano. Se la relazione con Nietzsche è stata in parte studiata da Marco Sabbatini, manca tuttora una trattazione sull'influenza di Schopenhauer nel pensiero di Savinio; e più in generale, riteniamo che ci siano ancora molte possibilità di indagine sulle fonti filosofiche dello scrittore. Inoltre, è luogo comune che la cultura italiana sia stata, rispetto ad esempio a quella francese, molto più impermeabile nei confronti della psicanalisi. La critica saviniana, pur riconoscendo, a tratti, l'importanza della psicanalisi nel pensiero e nell'opera dell'autore, non ha mai affrontato questo aspetto direttamente e secondo l'ampiezza che esso merita, tanto che in mancanza di uno studio specifico il contributo più significativo a riguardo resta quanto detto nell'importante e pionieristico studio di Michel David sulla psicanalisi nella cultura italiana, risalente al 1966. Alberto Savinio ci sembra essere, insieme a Italo Svevo e a Umberto Saba, lo scrittore italiano che più di ogni altro è stato influenzato dalla teoria freudiana, tanto da farla divenire un asse portante della propria riflessione e della propria poetica. Occorrerebbe quindi a nostro avviso un esame accurato di quasi tutte le opere saviniane sotto questo rispetto (particolarmente interessate sono, a nostro parere, le raccolte di racconti *Casa «la Vita»* e *Tutta la vita*) in seno ad uno studio dedicato specificamente al problema del rapporto tra Savinio e la psicanalisi.

Nel romanzo *Angelica o la notte di maggio* ci è inoltre sembrata significativa l'opposizione tra la tendenza (incarnata da Rothspeer) ad afferrare e a possedere l'altro e un movimento di rifugio, di sottrazione a siffatta violenza, che si concreta nel personaggio di Angelica in quanto chiusa in un suo segreto, in una regione di inaccessibilità. Abbiamo così riscontrato nel testo una complessa dialettica tra la luce e il non-vedere,

l'invasione e il ritegno, l'appropriazione e la custodia, che ci è parsa fare segno alla natura irriducibile dell'alterità e della dualità necessaria a ogni relazione erotica. A questo punto è stato determinante riconoscere come quello che si trova al cuore del romanzo saviniano sia la rielaborazione del tema apuleiano dell'arcano. Mentre nella *fabula* questo riguarda il volto di Amore, in Savinio esso si sposta dietro (o dentro) il volto di Psiche, essendo Angelica a celare un mistero, a essere posta in una zona di inviolabilità: a costituire mistero per l'autore italiano non fu la divinità ma l'anima umana, che egli intese interrogare in rapporto ai misfatti e alle tragedie della storia. Ciò che caratterizza essenzialmente tale tema, è che il soggetto si trova a dover custodire un segreto che lui stesso ignora e che non può – e non deve – essere portato alla rappresentazione.

L'operazione di ribaltamento del modello apuleiano che l'autore ha inaugurato attraverso il romanzo composto nel 1925 prosegue con un'altra riscrittura della *fabula*, meno appariscente delle altre e difatti sfuggita finora all'attenzione della critica: il racconto *Figlia d'imperatore*, nel quale Savinio giunge persino a maschilizzare l'anima. La nostra lettura del racconto ha portato alla luce l'esistenza di una riflessione sulla struttura formale dell'amore, su quella condizione che fa sì che esso sia. L'autore individua l'origine dell'amore in una sorta di impresente presenza, vale a dire la lontananza dell'oggetto d'amore che paradossalmente si può manifestare come presenza, per cui l'amore nasce a partire dalla possibilità della cosa amata di sottrarsi alla luce, ed ha bisogno del mistero per esistere. Ma ciò che costituisce la specificità di questo racconto, è che qui Savinio ha recuperato il tema della femminilità presente nella *fabula* apuleiana riscrivendolo intimamente: egli ha rideterminato il concetto di femminile attraverso una meditazione sull'esistenza del legame intrinseco tra la femminilità e l'amore, aprendo così la via a un'esplorazione della

presenza del femminile nell'uomo. Il nucleo concettuale del racconto sta nell'intuizione di come il movimento femminile di pudore e di ritegno – in opposizione a quello maschile e invasivo di uno svelamento del mistero come conoscenza e possesso – concerna essenzialmente l'amore stesso. Ancora una volta dunque vorremmo sottolineare come il rapporto tra Savinio e il concetto di femminile (e di femminismo) sia particolarmente meritevole d'attenzione e degno di ulteriori ricerche.

L'ultima parte del nostro studio muoveva dalla considerazione che tutte le tre principali riscritture della *fabula* – vale a dire *Angelica o la notte di maggio*, *La nostra anima* e *Figlia d'imperatore* – avevano, in un modo o nell'altro, a che fare con la storia; e in particolare con la prima guerra mondiale. Ci è parso indispensabile allora cercare di capire la logica profonda di tale rapporto, vale a dire la necessità che spinse Savinio a pensare tale evento attraverso il testo apuleiano. Abbiamo notato in *Angelica o la notte di maggio* che uno dei temi fondamentali del romanzo, il problema del male, è in qualche modo associato alla situazione storica dell'Europa, laddove mistero per l'autore furono le ragioni profonde del massacro del 14-18. Se il romanzo ha tradotto l'inspiegabilità di tale massacro attraverso la struttura della *fabula* apuleiana (imputando la tanatomania che colpisce gli europei alla temporanea scomparsa di Amore dai cieli, perché sbadatamente ferito da Rothspeer; scomparsa che platonicamente vorrebbe significare uno sviamento dell'anima umana circa la sua normale e naturale intelligenza del bene), tuttavia esso non è stato in grado di risolvere il problema del male, il quale resta dunque aperto e si situa al centro dell'attività letteraria di Alberto Savinio, tanto quanto vi sia la questione dell'anima umana, della sua natura in relazione, appunto, a fenomeni come il bene e il male.

In tale contesto è il racconto *La nostra anima* a rilevare il testimone – dopo una necessaria distanza temporale che evidentemente ha portato a maturazione, e fatto interiorizzare, l’esperienza della prima guerra mondiale – e a prendere per così dire di petto una questione che fino allora era rimasta soltanto accennata, e che, per quanto presente da sempre, prima non poteva essere sufficientemente chiarita ed esplicitata. In questo racconto del 1944 Savinio instaura un dialogo (problematico) con il platonismo, in relazione alla visione che tradizionalmente ebbe dell’anima la cultura europea. Complice forse l’effetto di *revival* provocato dalla seconda guerra mondiale, il problema del male è ora affrontato da una prospettiva diversa in quanto questo è oramai sentito dall’autore come radicale. Il male e l’amore non sono più contrapposti ma visti come fenomeni primi e onnipresenti, dovuti all’esistenza dell’uomo nel mondo. Alla fine di quella che è una vera palinodia della propria storia, la narratrice Psiche offre una nuova eziologia del male, affermando che esso è originato dall’amore che spinge gli uomini a unirsi per generare. Se è vero che Savinio in tale racconto ha inteso prima di tutto smascherare l’essenza dell’amore quale pulsione che spinge l’uomo alla generazione e alla continuità vitale, egli ha tuttavia prospettato la possibilità di un amore che vada al di là di tale amore motivato da ragioni biologiche e legato alla sessualità – un amore più vero dell’amore, che egli annuncia senza definire, e che a noi è sembrato essere in rapporto con quello che altrove egli chiama amore “cristiano”. Ci sembra, quest’ultimo, un aspetto particolarmente interessante del suo pensiero e della sua poetica, che meriterebbe di essere approfondito attraverso ulteriori ricerche – così come, dal punto di vista filosofico, è il suo rapporto col platonismo che necessiterebbe soprattutto di essere indagato e delineato.

Per concludere vorremmo sottolineare che, per quanto riguarda Apuleio, lo studio della sua ricezione in epoca a noi contemporanea ci ha fornito idee e strumenti utili per approfondire la lettura del testo stesso. Questo dimostra che il campo di ricerca, finora soltanto agli albori, relativo alla fortuna di Apuleio nel Novecento, se praticato con attenzione è suscettibile di produrre risultati, da più punti di vista, interessanti.

Per quanto riguarda Savinio il risultato della nostra indagine può essere riassunto come segue. La sua lettura/riscrittura di Apuleio, che si estende almeno dai primi anni Venti fino alla fine degli anni Quaranta, è stata prima di tutto un'operazione di manutenzione del mistero, il tentativo cioè di impedire che la ricezione allegorica, che tradizionalmente ha caratterizzato la *fabula* apuleiana, smorzi quel mistero da cui era animato originariamente il testo, fino a non riconoscerlo più come tale. Da tale mistero l'autore ha ricavato una doppia questione. Da una parte si è interrogato sul perché l'anima non debba vedere ciò che l'amore realmente è, chiedendosi cioè perché *quel* segreto debba restare segreto; dall'altra ha inteso allo stesso tempo considerare perché, in generale, ogni segreto deve restare segreto. Attraverso tale riflessione Savinio ha voluto rilevare da un lato la necessità della salvaguardia del mistero in seno ad una società della conoscenza e della tecnica sempre più invasive, che ha dimenticato il valore del ritegno; dall'altro impostare la questione della responsabilità, poiché dinanzi al mistero l'uomo si trova obbligato ad assumere le conseguenze della propria risposta (se la verità non è data, l'uomo non può oggettivarla e considerarla come fondante la struttura del reale). Noi riconosciamo in tale riflessione il senso profondo del civismo di Savinio, per cui alla violenza della comprensione intesa come ispezione e scoperta di quella che pare essere *la* verità, andrebbe sostituita una comprensione responsabile, che assuma le conseguenze della propria risposta. Emerge qui

la più ampia questione del concetto di verità nel pensiero e nell'opera di Alberto Savinio, per come esso fonda la sua concezione dell'arte e della letteratura, e per come esso si rapporta al suo, se così possiamo chiamarlo, relativismo. Una ricerca che abbia per tema il concetto di verità nel pensiero di Savinio è a nostro parere necessaria per chiarire l'operazione intellettuale e artistica dell'autore, e vorremmo intraprenderla nel prosieguo dei nostri lavori;⁹³³ essa non può però essere disgiunta da un'indagine su quello che costituisce il *pendant* del problema della verità sul piano della poetica, vale a dire la pratica saviniana dell'ironia quale ingrediente indispensabile del suo civismo.

⁹³³ Abbiamo già cominciato a percorrere questa via, in maniera ancora preliminare (cf. Vannini 2015).

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE CITATE

- Arendt H., *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958.
- Bajoni M.G., *Apuleio e Bontempelli: alcune note sul reale e sul magico*, in «Aevum» 63, fasc. 3 (1989), pp. 546-549.
- Bajoni M.G., *La novella del dolium in Apuleio Metamorfosi IX, 5-7 e in Boccaccio, Decameron VII, 2*, in «Giornale storico della letteratura italiana» 171 (1994), pp. 217-225.
- Barthes R., *La Mort de l'auteur*, in «Mantéia» 5 (1968), pp. 12-17.
- Barthes R., *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- Baslez M.F.-Hoffmann Ph.-Trédé M. (a cura di), *Le Monde du roman grec*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1992.
- Battaglia S., *Savinio e il surrealismo civico*, in Savinio 1993, pp. 15-25.
- Beaujeu J., *Apulée. Opuscules philosophiques. Du Dieu de Socrate, Platon et sa doctrine, Du Monde. Fragments*, texte établi, traduit et commenté par J.B., Paris, Les Belles Lettres, 1973.
- Beck R., *Apuleius the Novelist, Apuleius the Ostian Householder and the Mithraeum of the Seven Spheres: Further Explorations of an Hypothesis of Filippo Coarelli*, in Wilson-Desjardins 2000, pp. 551-567.
- Belletti B., *La dottrina dell'assimilazione a Dio in Platone*, in «Humanitas» 37 (1982), pp. 937-949.
- Bellini D., *Dalla tragedia all'enciclopedia. Le poetiche e la biblioteca di Savinio*, Pisa, Edizioni ETS, 2013.
- Belloni L.-Milanese G.-Porro A. (a cura di), *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, vol. II, Milano, Vita e Pensiero, 1995.

- Bellotto S., *Angelica o la «fine dei modelli»*. Note sul montaggio di un «piccolo romanzo» di Alberto Savinio, in Merola-Rosa 2004, pp. 17-28.
- Bianco G., *La fonte greca delle Metamorfosi di Apuleio*, Brescia, Paideia, 1971.
- Bitel A.P., *Quis ille Asinus aureus? The Metamorphoses of Apuleius' Title*, in «Ancient Narrative» 1 (2000-2001), pp. 208-244.
- Blanchot M., *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- Blanchot M., *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- Bontempelli M. (traduzione di), *Apuleio. L'asino d'oro*, traduzione di M.B., con uno scritto di V. Ciaffi, Torino, Einaudi, 1973.
- Booth W.C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.
- Bowie E., *Les Lecteurs du roman grec*, in Baslez-Hoffmann-Trédé 1992, pp. 55-61.
- Bowie E., *The Readership of Greek Novels*, in Tatum 1994, pp. 435-459.
- Bowie E., *The Ancient Readers*, in Schmeling 1996, pp. 87-113.
- Bramanti V., *Gli dei e gli eroi di Savinio*, Palermo, Sellerio, 1983.
- Brancaleone F., *Il senex / draco in Apuleio, Met. VIII,19-21: referenti folklorico-letterari e tecnica narrativa apuleiana*, in «Aufidus» 27 (1995), pp. 45-72.
- Bravi L., *Il mito in Alberto Savinio: Alcesti di Samuele*, in «Seminari romani di cultura greca» 1.2 (1998), pp. 365-371.
- Breton A., *Les Pas perdus*, Paris, Gallimard, 1970.
- Burnet J., *Platonis opera*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit Ioannes Burnet, 5 voll., Oxonii, Clarendon Press, 1900-1907.

- Bussi C., *L'ira di Venere tra Stazio e Apuleio*, in «Acme» 60 (2007), pp. 281-294.
- Callebat L., *Sermo cotidianus dans les Métamorphoses d'Apulée*, Caen, Faculté des Lettres de l'Université, 1968.
- Calogero G. (traduzione di), *Platone. Simposio*, traduzione di G.C., introduzione di Angelica Taglia, Roma-Bari, Laterza, 1996.
- Calonghi F., *Il prologo delle Metamorfosi di Apuleio*, in «Rivista di filologia e di istruzione classica», 43 (1915), pp. 1-33 e 209-236.
- Caltagirone G., *La favola di Amore e Psiche. La parodia del mito nell'opera di due scrittori «moderni»: da Lucio Apuleio ad Alberto Savinio*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari» 16 (1998), pp. 413-422.
- Caltagirone G., *Io fondo me stesso io fondo l'universo: studio sulla scrittura di Alberto Savinio*, Pisa, Edizioni ETS, 2007.
- Camerino A., *Premessa*, in Montano 2007, pp. 9-20.
- Cameron A., *Paganism and Literature in Late Fourth Century Rome*, in *Christianisme et formes littéraires de l'Antiquité tardive en Occident*, Genève, Fondation Hardt, 1977, pp. 1-30.
- Canali L. (a cura di), *Antologia della poesia latina*, Milano, Mondadori, 1993.
- Carpitella M. (a cura di), *Arthur Schopenhauer. Parerga e paralipomena. Tomo secondo*, a cura di M.C., traduzione di Eva Amendola Kuhn, Milano, Adelphi, 1983.
- Carver R.H.F., «*Quis ille ?*»: *the role of the Prologue in Apuleius' Nachleben*, in Kahane-Laird 2001, pp. 163-174.
- Carver R.H.F., *The Protean Ass. The Metamorphoses of Apuleius from Antiquity to the Renaissance*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2007.

- Cascetta A., *L'Alceste di Samuele di Alberto Savinio: una tragedia moderna*, in Belloni-Milanese-Porro 1995, pp. 1405-1446.
- Cavallo G. (a cura di), *Le strade del testo*, Bari, Adriatica Editrice, 1987.
- Cavallo G., *Testo, libro, lettura*, in Cavallo-Fedeli-Giardina 1989, pp. 307-341.
- Cavallo G.-Fedeli P.-Giardina A. (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma antica. Vol. II: La circolazione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 1989.
- Cirillo S., *Alberto Savinio, le molte facce di un artista di genio*, Milano, Mondadori, 1997.
- Cixous H., *Ayâ! Le cri de la littérature*, Paris, Galilée, 2013.
- Clarke K., *Prologue and provenance: "Quis ille" ? or "Unde ille" ?*, in Kahane-Laird 2001, pp. 101-110.
- Coarelli F., *Apuleio a Ostia?*, in «Dialoghi di Archeologia» 7 (1989), 27-42.
- Colonna V., *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Éditions Tristram, 2004.
- Cordoner C.-Fernanda Alvarez M.P.-Fernandez Delgado J.A., *Stephanion: homenaje a María C. Giner*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1988.
- Cortázar J., *Último round*, México, Siglo XXI, 1969.
- Costa S.-Venturini M. (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, tomo II, Pisa, Edizioni ETS, 2010.
- Courtney E., *P. Papini Stati Silvae, recognovit brevique adnotatione critica instruxit E. Courtney*, Oxonii, Clarendon Press, 1990.

- Crippa G., *"Ma come fidarsi dell'odore?". Scrittura del corpo e decostruzione dell'allegoria in "La nostra anima" di Alberto Savinio*, in «Intersezioni» 3 (2009), pp. 357-378.
- Danese R.M., *Titus Maccius Plautus. Asinaria*, edidit Rupertus Marius Danese, Sarsinae et Urbini, QuattroVenti, 2004.
- D'Asdia M., *Nuove riflessioni sulla domus di Apuleio a Ostia*, in «Archeologia Classica» 53 (2002), pp. 433-464.
- David M., *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966.
- De Jong I.J.F., *The Prologue as a Pseudo-Dialogue and the Identity of its (Main) Speaker*, in Kahane-Laird 2001, pp. 201-212.
- De Jonge B.J., *Apulei Madaurensis Metamorphoseon Librum secundum commentarius exegeticus*, Groningen, de Waal, 1941.
- Derrida J., *La Voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967.
- Derrida J., *Éperons, les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 1978.
- Derrida J., *Fourmis*, in *Lectures de la différence sexuelle*, Paris, Éditions Des femmes, 1994, pp. 69-102.
- Derrida J., *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999.
- D'Ina G.-Zaccaria G. (a cura di), *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, Milano, Bompiani, 1988.
- Dombart B.-Kalb A., *Sancti Aurelii Augustini episcopi De civitate dei libri XXII*, recognoverunt Bernardus Dombart et Alfonsus Kalb, vol. I, lib. I-XIII, Stutgardiae et Lipsiae, B.G. Teubner, 1993⁵.
- Dowden K., *Apuleius and the Art of Narration*, in «Classical Quarterly» 32 (1982), pp. 419-435.
- Dowden K., *Prologic, Predecessors, and Prohibitions*, in Kahane-Laird 2001, pp. 123-136.

- Drews F., *Der Sprecherwechsel zwischen Apuleius und Lucius im Prolog der Metamorphosen*, in «Mnemosyne» 59, fasc. 3 (2006), pp. 403-420.
- Eriksen R. (a cura di), *Contexts of Pre-Novel Narrative. The European Tradition*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 1994.
- Esposito R., *Le persone e le cose*, Torino, Einaudi, 2014.
- Fedeli P., *I sistemi di produzione e diffusione*, in Cavallo-Fedeli-Giardina 1989, pp. 343-378.
- Fernández Corte J.C., *En torno a un enigma apuleyano: Met. VIII, 19-21*, in Cordoner-Fernanda Alvarez-Fernandez Delgado 1988, pp. 195-203.
- Ferrari F. (a cura di), *Platone. Teeteto*, Milano, Rizzoli, 2011.
- Finkelpearl E., *The Ends of the Metamorphoses (Apuleius Metamorphoses 11.26.4-11.30)*, in Zimmerman-Van der Paardt 2004, pp. 319-342.
- Fiorencis G.-Gianotti G.F., *Fedra e Ippolito in provincia*, in «Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici» 25 (1990), pp. 71-114.
- Fischer C.D., *Cornelii Taciti Annalium ab excessu divi Augusti libri, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit C.D. Fisher*, Oxonii, Clarendon Press, 1906.
- Flora F. (a cura di), *Tutte le opere di Giacomo Leopardi. Le poesie e le prose*, volume primo, Milano, Mondadori, 1940.
- Fludernik M., *Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode*, in «Style» 37 (2003), pp. 382-400.
- Fo A. (a cura di), *Apuleio. Le metamorfosi o L'asino d'oro*, Torino, 2010².
- Fossati P., *Valori plastici, 1918-1922*, Torino, Einaudi, 1981.
- Frangoulidis S.A., *Witches, Isis, and Narrative*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2008.
- Fredouille J.-C., *Apulei Metamorphoseon: Liber XI*, Paris, PUF, 1975.

- Freud S., *Tre saggi sulla teoria sessuale. Al di là del principio di piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.
- Fusillo M., *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia, Marsilio, 1989.
- Fusillo M., *Modernity and post-modernity*, in Whitmarsh 2008, pp. 321-339.
- Gasparini Ph., *Autofiction. Une aventure de langage*, Paris, Seuil, 2008.
- Gadamer H.-G., *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1965².
- Gaisser J.H., *The Fortunes of Apuleius and the Golden Ass. A Study in Transmission and Reception*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2008.
- Gallo C., *Biografia*, in Montano 2007, pp. 175-185.
- GCA 1985 = B. L. Hijmans *et al.* (a cura di), *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses. Book VIII*, Groningen, Egbert Forsten, 1985.
- GCA 1995 = B.L. Hijmans *et al.* (a cura di), *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses. Book IX*, Groningen, Egbert Forsten, 1995.
- GCA 2000: vedi Zimmerman 2000.
- GCA 2001: vedi Van Mal-Maeder 2001.
- GCA 2004 = M. Zimmerman *et al.* (a cura di), *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses. Books IV 28-35, V and VI 1-24: The Tale of Cupid and Psyche*, Groningen, Egbert Forsten, 2004.
- GCA 2007 = W.H. Keulen (a cura di), *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses. Book I*, Groningen, Egbert Forsten, 2007.
- GCA 2015 = W.H. Keulen-U. Egelhaaf-Gaiser (a cura di), *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses. Book XI. The Isis Book*, Leiden, Brill, 2015.

- Genette G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Genette G., *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- Genette G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.
- Gerhardt M.I., *Iets over ha gebruik van de eerste persoon in verhalend proza*, Groningen-Batavia, J.B. Wolters, 1953.
- Gianotti G.F., *'Romanzo' e ideologia. Studi sulle Metamorfosi di Apuleio*, Napoli, Liguori editore, 1986.
- Gibson B.J., *"Argutia Nilotici calami": a Theocritean reed ?*, in Kahane-Laird 2001, pp. 67-76.
- Girard R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- Goldbacher A., *S. Aureli Agostini Hipponiensis episcopi epistulae*, recensuit et commentario critico instruxit Al. Goldbacher, pars III. Ep. CXXIV-CLXXXIV A, Vindobonae-Lipsiae, Tempsky-Freytag, 1904.
- Goldhill S., *Genre*, in Whitmarsh 2008, pp. 185-200.
- Gomperz Th., *Pensatori greci. Storia della filosofia antica dalle origini ad Aristotele e alla sua scuola*, Milano, Bompiani, 2013.
- Graverini L., *In historiae specimen. Elementi della letteratura storiografica nelle Metamorfosi di Apuleio*, in «Prometheus» 23 (1997), pp. 247-278.
- Graverini L., *Memorie virgiliane nelle Metamorfosi di Apuleio. Il racconto di Telifrone (II 19-30) e l'assalto dei coloni ai servi fuggitivi (VIII 16-18)*, in «Maia» 50 (1998), pp. 123-145.
- Graverini L., *Apul. met. 2,12,5: una profezia ambigua*, in «Maecenas» 1 (2001), pp. 183-194.
- Graverini L., *A Booklike Self: Ovid and Apuleius*, in Nelis 2005, pp. 225-250.

- Graverini L., *Le Metamorfosi di Apuleio. Letteratura e identità*, Pisa, Pacini Editore, 2007.
- Graverini L.-Keulen W., *Roman Fiction and its Audience: Seriocomic Assertions of Authority*, in Paschalis-Panayotakis-Schmeling 2009, pp. 197-217.
- Graverini L.-Keulen W.-Barchiesi A., *Il romanzo antico. Forme, testi, problemi*, Roma, Carocci Editore, 2006.
- Grilli A., *Titolo e struttura interna del romanzo d'Apuleio*, in «Atene e Roma» 45 (2000), pp. 121-134.
- Gutiérrez M.E., *Alberto Savinio: lo psichismo delle forme*, Fiesole, Cadmo, 2000.
- Hagendahl H., *Augustine and the Latin Classics*, 2 voll., Göteborg, Almqvist & Wiksell, 1967.
- Hägg T., *Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Chariton, Xenophon Ephesius, Achilles Tatius*, Stockholm, P. Aström, 1971.
- Hägg T., *Orality, literacy and the "readership" of the early Greek novel*, in Eriksen 1994, pp. 47-81.
- Haight E.H., *Apuleius and His Influence*, New York, Longmans, Green & Co., 1927.
- Hall J.B., *P. Ovidi Nasonis Tristia*, edidit John Barrie Hall, Stutgardiae et Lipsiae, B.G. Teubner, 1995.
- Harrauer C.-Römer F., *Beobachtung zum Metamorphosen-Prolog des Apuleius*, in «Mnemosyne» 38 (1985), pp. 353-372.
- Harrison S.J., *The Speaking Book: The Prologue to Apuleius' Metamorphoses*, in «Classical Quarterly» 40 (1990), pp. 507-513.
- Harrison S.J., *Apuleius. A Latin Sophist*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

- Harrison S.J.-Winterbottom M., *The Prologue to Apuleius' Metamorphoses. Text, Translation, and Textual Commentary*, in Kahane-Laird 2001, pp. 9-15.
- Heidegger M., *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen, Niemeyer, 1953.
- Heidegger M., *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914-1970. Band 2. Sein und Zeit*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1977¹⁴.
- Heidegger M., *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914-1970. Band 10. Der Satz von Grund*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1997⁸.
- Herman D., *Toward a Formal Description of Narrative Metalepsis*, in «Journal of Literary Semantics» 26.2 (1997), pp. 132-151.
- Hijmans B.L.-Van der Paardt R.Th. (a cura di), *Aspects of Apuleius' Golden Ass*, Groningen, Bouma, 1978.
- Hofmann H. (a cura di), *Groningen Colloquia on the Novel. Vol. 5*, Groningen, Egbert Forsten, 1993.
- Hofmann H. (a cura di), *Latin Fiction: The Latin Novel in Context*, London-New York, Routledge, 2005² (= 1999¹).
- Hofmann H.-Zimmerman M. (a cura di), *Groningen Colloquia on the Novel. Vol. 9*, Groningen, Egbert Forsten, 1998.
- Horsfall Scotti M., *Apuleio tra magia e filosofia: la riscoperta di Agostino*, in *Dicti studiosus. Scritti di filologia offerti a Scevola Mariotti dai suoi allievi*, Urbino, QuattroVenti, 1990, pp. 295-320.
- Innes D., *Why Isthmos Ephyrea?*, in Kahane-Laird 2001, pp. 111-119.
- Isotti Rosowsky G. (a cura di), *Un'amicizia senza corpo. La corrispondenza Parisot-Savinio. 1938-1952*, Palermo, Sellerio, 1999.
- Isotti Rosowsky G., *Savinio: la Francia e il Surrealismo*, in «Esperienze letterarie», 1 (2004), pp. 25-37.

- Italia P., *Il pellegrino appassionato: Savinio scrittore, 1915-1925*, con un'appendice di testi inediti, Palermo, Sellerio, 2004.
- Jonas H., *Der Gottesbegriff nach Auschwitz. Eine jüdische Stimme*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1987.
- Kahane A.-Laird A. (a cura di), *A companion to the prologue of Apuleius' "Metamorphoses"*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2001.
- Kassel R., *Aristotelis de arte poetica liber*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. Kassel, Oxonii, Clarendon Press, 1965.
- Kayser W., *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern-München, Francke, 1971.
- Kenney E.J. (a cura di), *The Cambridge History of Classical Literature. II. Latin Literature*, edited by E.J. Kenney, advisory editor W.V. Clausen, Cambridge et al., Cambridge University Press, 1982.
- Kerényi K., *Die griechische-orientalische Romanliteratur*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1927.
- Keulen W., *L'immagine evocata dal testo: la rappresentazione drammatica della Venere apuleiana*, in «Fontes» 3.5-6 (2000), pp. 55-72.
- Keulen W., *Vocis immutatio: the Apuleian Prologue and the Pleasures and Pitfalls of Vocal Versatility*, in Rimell 2007.
- Korenjak M., *Eine Bemerkung zum Metamorphosenprolog des Apuleius*, in «Rheinisches Museum für Philologie» 140 (1997), 328-332.
- La Capria R., *Amore e psiche*, Milano, Bompiani, 1973.
- Lambot C., *Lettre inédite de S. Augustin relative au "De civitate dei"*, in «Revue Bénédictine» 51 (1939), pp. 109-121.
- Lanuzza S., *Alberto Savinio*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.
- Lee B.T.-Finkelpearl E.-Graverini L. (a cura di), *Apuleius and Africa*, London-New York, Routledge, 2014.

- Lejeune Ph., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Levinas E., *Le temps et l'autre*, Paris, PUF, 1983².
- Levinas E., *Éthique comme philosophie première*, Paris, Payot & Rivages, 1998.
- Lindsay W.M., *T. Macci Plauti Comoediae*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit W.M. Lindsay, Oxonii, Clarendon Press, 1904-1905.
- Macleod M.D., *Luciani opera*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit M.D. Macleod, tomus II, libelli 26-43, Oxonii, Clarendon Press, 1974.
- Magnaldi G.-Gianotti G.F., *Apuleio. Storia del testo e interpretazioni*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2000.
- Marrou H.-I., *La Vie intellectuelle au Forum de Trajan et au Forum d'Auguste*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome» 49 (1932), pp. 93-110.
- Marshall P.K., *A. Gelli noctes atticae*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit P.K. Marshall, 2 voll., Oxonii, Clarendon Press, 1990².
- Martin J., *T. Lucreti Cari De rerum natura libri sex*, quintum recensuit Joseph Martin, Lipsiae, B.G. Teubner, 1963⁵.
- Martin R., *Le Sens de l'expression 'Asinus aureus' et la signification du Roman apuléen*, in «Revue des Études Latines» 48 (1970), pp. 332-354.
- Martinetto V.-Nicoletti Rossini F. (traduzione di), *Julio Cortázar. Bestiario*, Torino, Einaudi, 1974.
- Martinez D., *Magic in Apuleius' Metamorphoses*, in Wright-Bolton Holloway 2000, pp. 29-35.

- Martini E. (traduzione di), *Platone. Cratilo*, introduzione e note di Caterina Licciardi, traduzione di E.M., Milano, Rizzoli, 1989.
- Masi G. (traduzione di), *Heidegger. Introduzione alla metafisica*, presentazione di Gianni Vattimo, traduzione di G.M., Milano, Mursia, 1968.
- Mattiacci S., *Apuleio in Fulgenzio*, in «Studi italiani di filologia classica» 96 (2003), pp. 229-256.
- Mazzarino A., *La Milesia e Apuleio*, Torino, Chiantore, 1950.
- Mazzocca M., *Il surrealismo di Alberto Savinio tra echi d'esoterismo antico e negazione leopardiana*, in «Lettere italiane», 2 (1992), pp. 240-260.
- Merkelbach R., *Roman und Mysterium in der Antike*, München und Berlin, C.H. Beck, 1962.
- Merola N.-Rosa G. (a cura di), *Tipologia della narrazione breve*, Roma, Vecchiarelli, 2004.
- Montano L., *Viaggio attraverso la gioventù secondo un itinerario recente*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2007.
- Moreschini C., *Apuleio e il platonismo*, Firenze, Olschki, 1978.
- Moreschini C., *Le Metamorfosi di Apuleio, la 'fabula milesia' e il romanzo*, in «Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici» 25 (1990), pp. 115-127.
- Moreschini C., *Il mito di Amore e Psiche in Apuleio*, saggio, testo di Apuleio, traduzione e commento di C.M., Napoli, M. D'Auria, 1994.
- Moreschini C., *M. Tullius Cicero. Scripta quae manserunt omnia. Fasc. 43, De finibus bonorum et malorum*, recensuit Claudio Moreschini, Monachii et Lipsiae, K.G. Saur, 2005.
- Morgan J.R., *The Greek novel: towards a sociology of production and reception*, in Powell 1995, pp. 130-152.

- Münstermann H., *Apuleius. Metamorphosen literarischer Vorlagen. Untersuchung dreier Episoden des Romans unter Berücksichtigung der Philosophie und Theologie des Apuleius*, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1995.
- Mynors R.A.B., *C. Plini Caecili Secundi epistularum libri decem*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit R.A.B. Mynors, Oxonii, Clarendon Press, 1963.
- Mynors R.A.B., *P. Virgili Maroni opera*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit R.A.B. Mynors, Oxonii, Clarendon Press, 1969.
- Nancy J.-L., *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 2006³.
- Nelis D. (a cura di), *Aetas Ovidiana?*, Dublin, University of Dublin, 2005.
- Nicolini L., *La novella di Carite e Tlepolemo*, Napoli, M. D'Auria, 2000.
- Nicolini L., *Apuleio. Le Metamorfosi o L'asino d'oro*, Milano, Rizzoli, 2005.
- Oliver J.H., *The Descendants of Asinius Pollio*, in «American Journal of Philology» 68 (1947), pp. 147-160.
- Oudendorp F., *Apulei opera omnia. I*, (editionem D. Ruhnken paravit), Lugduni Batavorum, 1786.
- Oudendorp F., *Apulei opera omnia. II*, (editionem I. Bosscha paravit), Lugduni Batavorum, 1823.
- Panayotakis S., *On wine and nightmares: Apul. "Met." 1,18*, in Hofmann-Zimmerman 1998, pp. 115-129.
- Paschalis M.-Panayotakis S.-Schmeling G. (a cura di), *Readers and Writers in the Ancient Novel*, («Ancient Narrative» Suppl. 12), Groningen, Barkhuis & The University Library, 2009, pp. 197-217.
- Pasquali G., *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1952².

- Patočka J., *Saggi eretici sulla filosofia della storia*, a cura di Mario Carbone, traduzione di Davide Stimilli, Torino, Einaudi, 2008.
- Pecere O., *Esemplari con subscriptiones e tradizione dei testi latini*, in C. Questa C.-Raffaelli R. (a cura di), *Il libro e il testo. Atti del convegno internazionale Urbino, 20-23 settembre 1982*, Urbino, QuattroVenti, 1984, pp. 111-137.
- Pecere O., *Qualche riflessione sulla tradizione di Apuleio a Montecassino*, in Cavallo 1987, pp. 99-124.
- Pecere O.-Stramaglia A. (a cura di.), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*, Cassino, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, 1996.
- Pecere O.-Stramaglia A., *Studi Apuleiani*, (con *Note di aggiornamento* di L. Graverini), Cassino, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, 2003.
- Pedullà W., *Alberto Savinio. Scrittore ipocrita e privo di scopo*, Villorba, Edizioni Anordest, 2011².
- Penwill J.L., *Ambages reciprocae: Reviewing Apuleius' Metamorphoses*, in «Ramus» 19 (1990), pp. 1-25.
- Perry B.E., *Some Aspects of the Literary Art of Apuleius*, in «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» 4 (1923), pp. 196-227.
- Perry B.E., *The Story of Thelyphron in Apuleius*, in «Classical philology» 24 (1929), pp. 231-238.
- Perry B.E., *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of their Origins*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1967.
- Pes A., *Genealogia del fuoco*, Milano, Novecento, 1988.
- Picone M., Zimmermann B. (a cura di), *Der antike Roman und seine mittelalterliche Rezeption*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1997.

- Pier J.-Schaeffer J.-M. (a cura di), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005.
- Pietromarchi L., *Dal manichino all'uomo di ferro. Alberto Savinio a Parigi 1910-1915*, Roma, Unicopli, 1984.
- Piscopo U., *Alberto Savinio*, Milano, Mursia, 1973.
- Plantade E.-N., *Lybica Psyche: Apuleius' Narrative and Berber Folktales*, in Lee-Finkelpearl-Graverini 2014, pp. 195-224.
- Portogalli Cagli B.M. (a cura di), *Apuleio. Il demone di Socrate*, Venezia, Marsilio, 1992.
- Porzio M., *Savinio musicista. Il suono metafisico*, Venezia, Marsilio, 1988.
- Powell A. (a cura di), *The Greek World*, London-New York, Routledge, 1995.
- Questa C.-Raffaelli R., *Maschere Prologhi Naufragi nella commedia plautina*, Bari, Adriatica Editrice, 1984.
- Quinn K., *Poet and Audience in the Augustan Age*, in «Aufstieg und Niedergang der römischen Welt» 2.30.1 (1982), pp. 75-180.
- Quiroga H., *Todos los cuentos*, Madrid, ALLCA XX, 1997.
- Radermacher L., *M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae libri XII*, edidit Ludwig Radermacher, pars prior libros I-VI continens, Lipsiae, B.G Teubner, 1965².
- Raffaelli R., *Narratore e narrazione nei prologhi di Plauto: i prologhi pronunziati da divinità e l' 'antiprologo' del Trinummus*, in Questa-Raffaelli 1984, pp. 69-83.
- Ramírez de Verger A., *P. Ovidius Naso. Carmina amatoria (Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris)*, edidit Antonio Ramírez de Verger, Monachii et Lipsiae, K.G. Saur, 2003.
- Reitzenstein R., *Das Märchen von Amor und Psyche bei Apuleius*, Leipzig, Teubner, 1912.

- Ricoeur P., *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, Paris, Seuil, 1986.
- Ricoeur P., *Le Mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Labor et Fides, 2004³.
- Ricoeur P., *Amour et justice*, Paris, Seuil, 2008².
- Riefstahl H., *Der Roman des Apuleius. Beitrag zur Romantheorie*, Frankfurt, Klostermann, 1938.
- Rimell V. (a cura di), *Seeing Tongues, Hearing Scripts: Orality and Representation in the Ancient Novel* («Ancient Narrative», suppl. 7), Groningen 2007.
- Robertson D.S., *The Manuscripts of Apuleius*, in «Classical Quarterly» 18 (1924), pp. 27-42 e 85-99.
- Robertson D.S., *Apulée, Les Métamorphoses*, texte établi par D.S. Robertson et traduit par P. Vallette, 3 voll., Paris, Les Belles Lettres, 1940-1945.
- Rohde E., *Zu Apuleius*, in «Rheinisches Museum» 40 (1885), pp. 66-113.
- Roos G., *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio: ricordi e documenti: Monaco, Milano, Firenze, 1906-1911*, Bologna, Edizioni Bora, 1999.
- Rosati G., *Racconto e interpretazione: forme e funzioni dell'ironia drammatica nelle Metamorfosi di Apuleio*, in Picone-Zimmermann 1997, pp. 107-127.
- Ruiz-Montero C., *Xenophon of Ephesus and Orality in the Roman Empire*, in «Ancient Narrative» 3 (2003), pp. 43-62.
- Sabbatini M., *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, Roma, Salerno Editrice, 1997.

Sandy, G.N., *Book XI: ballast or anchor?*, in Hijmans-Van der Paardt 1978, pp. 123-140.

Sandy G.N., *The Greek World of Apuleius*, Leiden *et al.*, Brill, 1997.

Sandy G.N., *The Tale of Cupid and Psyche*, in Hofmann 2005, pp. 107-117 (= Hofmann 1999, pp. 112-133).

Sanguineti E., *Alberto Savinio*, in *Studi sul surrealismo*, Roma, Officina Edizioni, 1977, pp. 405-431.

Sanguineti White L., *Boccaccio e Apuleio: Caratteri differenziali nella struttura narrativa del Decameron*, Bologna, Edizioni Italiane Moderne, 1977.

Sarri F., *Socrate e la nascita del concetto occidentale di anima*, Milano, Vita e Pensiero, 1997.

Savinio A., *Luciano di Samosata: Dialoghi e saggi*, con introduzione, note e illustrazioni di Alberto Savinio, Milano, Bompiani, 1944.

Savinio A., *Sorte dell'Europa*, Milano, Adelphi, 1977².

Savinio A., *Souvenirs*, Palermo, Sellerio, 1989².

Savinio A., *Torre di guardia*, a cura di Leonardo Sciascia, con un saggio di Salvatore Battaglia, Palermo, Sellerio, 1993².

Savinio A., *Opere, I. Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di Alessandro Tinterri, Milano, Adelphi, 1995.

Savinio A., *Vita di Enrico Ibsen*, Milano, Adelphi, 1998².

Savinio A., *Opere, II. Casa «la Vita» e altri racconti*, a cura di Alessandro Tinterri e Paola Italia, Milano, Adelphi, 1999.

Savinio A., *Dieci processi*, Palermo, Sellerio, 2003.

Savinio A., *Opere, III. Scritti dispersi. 1943-1952*, a cura di Paola Italia, Milano, Adelphi, 2004.

- Savinio A., *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*, Milano, Adelphi, 2007.
- Scheler M., *Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle und von Liebe und Haß. Mit einem Anhang über den Grund zur Anahme der Existenz des fremden ich*, Halle (Saale), Niemeyer, 1913.
- Schlam C.C., *The Scholarship on Apuleius since 1938*, in «the Classical World» 64 (1971), pp. 285-309.
- Schlam C.C., *Cupid and Psyche: Apuleius and the Monuments*, Pennsylvania, University Park, 1976.
- Schlam C.C., *Cupid and Psyche. Folktale and Literary Narrative*, in Hofman 1993, pp. 63-73.
- Schlickers S., *Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnole et française*, in Pier-Schaeffer 2005, pp. 151-66.
- Schmeling G.. (a cura di), *The Novel in the Ancient World*, Leiden, Brill, 1996.
- Schopenhauer A., *Sämtliche Werke. Band IV. Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften. I*, Stuttgart-Frankfurt am Main, Cotta und Insel, 1963.
- Schopenhauer A., *Sämtliche Werke. Band V. Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften. II*, Stuttgart-Frankfurt am Main, Cotta und Insel, 1965.
- Scobie A., *Aspects of the Ancient Romance and its Heritage*, Meisenheim am Glan, Anton Hain, 1969.
- Scobie A., *An ancient greek drakos-tale in Apuleius Metamorphoses VIII 19-21*, «Journal of Amrican Folklore» 90 (1977), pp. 339-343.
- Shackleton Bailey D.R., *M. Valerii Martialis epigrammata*, post W. Heraeum edidit D.R. Shackleton Bailey, Stutgardiae, Teubner, 1990.

- Shumate N., *Crisis and Conversion in Apuleius' Metamorphoses*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996.
- Sica B., *Il "monologo geloso" di Alberto Savinio: travestimenti dell'io in "Angelica o la notte di maggio"*, in Costa-Venturini 2010, pp. 229-239.
- Sgroi A., *Alberto Savinio*, Palermo, Palumbo, 2009.
- Smith W.S., *The Narrative Voice in Apuleius' Metamorphoses*, in «Transactions of the American Philological Association» 103 (1972), pp. 513-534.
- Smith W.S. Jr., *Style and Character in 'The Golden Ass': 'Suddenly an Opposite Appearance'*, in «Aufstieg und Niedergang der römischen Welt» 2.34.2 (1994), pp. 1575-1599.
- Smith W.S. Jr., *Cupid and Psyche Tale: Mirror of the Novel*, in Zimmerman et al. 1998, pp. 69-82.
- Storchi S., *Valori Plastici 1918-1922. Le inquietudini del nuovo classico*, (supplemento a «The Italianist»), Reading, University of Reading, 2006.
- Sozzi L., *Amore e Psiche. Un mito dall'allegoria alla parodia*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- Stanzel F.K., *Typische Formen des Romans*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1964.
- Stephens S., *Who Read Ancient Novels?*, in Tatum 1994, pp. 405-417.
- Stramaglia A., *Aspetti di letteratura fantastica in Apuleio. Zatchlas Aegyptius propheta primarius e la scena di necromanzia nella novella di Telifrone (Met. II, 27-30)*, in «Annali della Facoltà di lettere e filosofia della Università di Bari» 33 (1990), 159-220.
- Stramaglia A., *Res inaudita, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-latino*, Bari, Levante, 1999.

- Stramaglia A., *Apuleio come 'auctor': premesse tardoantiche di un uso umanistico*, in Pecere-Stramaglia 2003, pp. 119-152.
- Svendsen J.T., *Narrative Techniques in Apuleius' Golden Ass*, in «Pacific Coast Philology» 18 (1983), pp. 23-29.
- Tabucchi A., *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio, 1992.
- Teilhard de Chardin P., *Écrits du temps de la guerre*, Paris, Grasset, 1965.
- Tatum J., *Apuleius and the Golden Ass*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1979.
- Tatum J. (a cura di), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1994.
- Tilg S., *Lucius on Poetics? The Prologue to Apuleius' Metamorphoses Reconsidered*, in «Studi Italiani di Filologia Classica» 5, fasc. 2 (2007), pp. 156-198.
- Tinterri A., *Savinio e lo spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Tinterri A., *Savinio e l' "Altro"*, Genova, Il Melangolo, 1999.
- Todorov T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- Too Y.L., *Losing the Author's Voice: Cultural and Personal Identities in the Metamorphoses Prologue*, in Kahane-Laird 2001, pp. 177-187.
- Torino A., *Titus Maccius Plautus. Captivi*, edidit Alexis Torino, Sarsinae et Urbino, QuattroVenti, 2013.
- Trabattoni F., *Il Laside: un'introduzione all'etica platonica*, in *Platone. Laside*, a cura di F.T., vol. 2, Milano, LED, 2004, pp. 47-171.
- Trabattoni F., *Platone*, Roma, Carocci, 2009.
- Traina A.-Bertotti T., *Sintassi normativa della lingua latina*, Bologna, Cappelli, 2003³.

- Tramuta M.-J., *Le "Kursaal des morts" dans "Alceste di Samuele" d'Alberto Savinio*, in «Transalpina», 5 (2001), pp. 115-127.
- Urbani B., *Histoires d'ânes. De Lucius à Dario Fo*, in «Italies. Revue d'études italiennes» 12 (2008), pp. 11-44.
- Ussia S., *Amore innamorato. Riscritture poetiche della novella di Amore e Psiche. Secoli XV-XVII*, Vercelli, Mercurio, 2001.
- Van der Paardt R.Th., *Various aspects of narrative technique in Apuleius' Metamorphoses*, in Hijmans-Van der Paardt 1978, pp. 75-94.
- Van der Paardt R.Th., *The Unmasked "I": Apuleius Met. XI. 27*, in «Mnemosyne» 34 (1981), pp. 96-106.
- Van Mal-Maeder D., *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses. Livre II*, Groningen, Egbert Forsten, 2001.
- Vannini A., *L'Amour à contre-cœur. Prolégomènes à une pensée de l'ironie chez Alberto Savinio*, in «Eikasias: revista de filosofia», 67 (2015), pp. 159-170.
- Vattimo G. (a cura di), *Hans-Georg Gadamer. Verità e metodo*, traduzione e cura di G.V., Milano, Bompiani, 1983.
- Vilain Ph., *L'Autofiction en théorie*, Paris, Éditions de la Transparence, 2009.
- Volpi F.-Gurisatti G. (traduzione di), *Heidegger. Il principio di ragione*, Milano, Adelphi, 1991.
- Walsh P.G., *The Roman Novel. The 'Satyricon' of Petronius and the 'Metamorphoses' of Apuleius*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970.
- Walsh P., *Apuleius*, in Kenney 1982, pp. 774-786.
- Wilson S.G.-Desjardins M. (a cura di), *Text and Artifact in the Religions of Mediterranean Antiquity. Essays in Honour of Peter Richardson*, Waterloo (Ontario, Canada), Wilfrid Laurier University Press, 2000.

- Winkler J.J., *Auctor & Actor. A Narratological Reading of Apuleius's Golden Ass*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1985.
- Whitmarsh T. (a cura di), *The Cambridge Companion to the Greek and Roman novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- Wood J., *How Fiction Works*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2008.
- Wright C.S., “No art at all”: *A Note on the Proemium of Apuleius*, in «Classical Philology» 68 (1973), pp. 217-219.
- Wright C.S.-Bolton Holloway J. (a cura di), *Tales within Tales. Apuleius through Time*, New York, AMS Press, 2000.
- Zimmerman M. et al. (a cura di), *Aspects of Apuleius' Golden Ass. Vol. II. Cupid and Psyche*, Groningen, Egbert Forsten, 1998.
- Zimmerman M. (a cura di), *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses. Book X*, Groningen, Egbert Forsten, 2000.
- Zimmerman M., *Apulei Metamorphoseon libri XI*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit M.Z., Oxonii, Clarendon Press, 2012.
- Zimmerman M.-Van der Paardt R. (a cura di), *Metamorphic Reflections. Essays presented to Ben Hijmans at his 75th birthday*, Leuven-Dudley (MA), Peeters, 2004.
- Zink M., *Les Troubadours. Une histoire poétique*, Paris, Éditions Perrin, 2013.
- Zudini C., *Psiche et Amore dans l'œuvre littéraire et figurative d'Alberto Savinio*, in «Travaux et Documents» 41 (2008), pp. 131-151.
- Zudini C. [b], “*Fingendo la voce del padrone*”: le modèle du couple Don Giovanni/Leporello dans *Angelica o la notte di maggio* (1927) d'Alberto Savinio, in «Travaux et documents» 39 (2008), pp. 299-318.

INDICE DEI NOMI

INDICE DEI NOMI PROPRI

- Adriano, imperatore, 246
 Agostino d'Ippona, Aurelio, 73-75, 77, 80-88, 91, 389
 Alighieri, Dante, 89
 Alvaro, Corrado, 328
 Amendola Kuhn, Eva, 98-99
 Apollinaire, Guillaume, 55, 325, 365-368, 373
 Apuleio, 11, 15-23, 38, 42, 52, 63-65, 71-96, 99, 101, 106, 108, 110, 111, 118-119, 123, 126-127, 129, 131, 134, 141, 153, 155, 156-161, 163, 164-165, 169-170, 172, 174, 176, 180, 185, 188, 193-196, 202-203, 205, 207-208, 210, 212, 217-218, 221-222, 224, 232, 235-236, 239-242, 244-250, 252, 254-258, 260-267, 277-278, 280-281, 283-286, 291, 297-298, 300, 307-309, 311-312, 316, 320, 331-355, 362, 366, 379, 390, 393, 403-404, 406, 409, 413, 418-420, 421, 423-426, 432
 Apuleio Marcello, Lucio, 81, 247
 Arendt, Hannah, 323, 387
 Aristide di Mileto, 194
 Aristofane, 345
 Aristotele, 40, 124, 185
 Asinio Marcello, 246, 250, 252, 255-257, 424
 Asinio Marcello, Quinto, 81-82, 246-247
 Asinio Pollione, Gaio, 246, 255
 Bal'mont, Konstantin Dmitrievič, 314, 366, 379, 427
 Balzac, Honoré de, 108
 Barrenechea, Ana María, 87-88
 Barthes, Roland, 107-108, 151
 Battaglia, Salvatore, 46-47
 Beroaldo, Filippo, senior, 249, 281
 Blanchot, Maurice, 55-60, 152
 Boccaccio, Giovanni, 77
 Bompiani, Valentino, 27, 36, 124, 328
 Bontempelli, Massimo, 16-17, 76, 328
 Booth, Wayne C., 167
 Bragaglia, Anton Giulio, 146
 Brancalone, Francesca, 176-177, 179
 Bravi, Luigi, 20, 419
 Breton, André, 45-46, 54-55, 57, 59, 347
 Calogero, Guido, 336
 Caltagirone, Giovanna, 17, 20, 96, 354, 408-409
 Carabba, Gino, 27
 Cardarelli, Vincenzo, 233
 Carver, Robert H.F., 15, 74, 77, 84, 100, 221, 264, 287
 Cavallo, Guglielmo, 108-110, 113-114
 Coarelli, Filippo, 81-83, 236, 246-247, 256
 Cornelio Sisenna, Lucio, 194
 Cortázar, Julio, 87-88
 Cratilo, 34
 Cronenberg, David, 15
 D'Annunzio, Gabriele, 314
 D'Asdia, Marilena, 82, 247
 David, Michel, 15, 134-135, 139, 401, 428
 De Chirico, Andrea Francesco Alberto. *Vedi* Savinio, Alberto
 De Chirico, Giorgio, 45
 Derain, André, 365
 Derrida, Jacques, 30, 48, 116-117, 136-137, 275, 350, 357, 425
 Descartes, René, 59
 Di Piro, Annamaria, 84
 Diderot, Denis, 95
 Dowden, Ken, 261, 263-264, 277

Drews, Friedemann, 280
 Dumarsais, César Chesneau, 124
 Egesia di Cirene, 35
 Elmenhorst, Geverhart, 269
 Eschilo, 89
 Esposito, Roberto, 49-50, 52
 Falqui, Enrico, 328
 Fedro, Gaio Giulio, 196
 Ferrari, Franco, 200
 Firenzuola, Agnolo, 76, 96, 393, 413
 Flaubert, Gustave, 28
 Fo, Alessandro, 53, 64, 126, 128,
 162, 165, 169, 182-184, 186, 191,
 196, 202-203, 208-209, 211, 217,
 221, 237-238, 253, 258, 297, 299-
 301, 306-307, 309-310, 312-313,
 317, 331-332, 357-358, 369, 372,
 378, 404
 Fo, Dario, 15, 16
 Fontanier, Pierre, 124-125
 Foucault, Michel, 49
 Freud, Sigmund, 39, 223, 341-342,
 354, 428
 Frontone, Marco Cornelio, 277
 Fulgenzio, Fabio Planciade, 73, 100,
 189, 196
 Fusillo, Massimo, 15
 Gadamer, Hans-Georg, 48-50, 53,
 54, 67-68, 115
 Galeno di Pergamo, 185
 Garibaldi, Anita, 147
 Garibaldi, Giuseppe, 147
 Gasparini, Philippe, 89
 Gellio, Aulo, 255, 277-278
 Genette, Gérard, 19, 90, 124, 125,
 130, 193, 422
 Gianotti, Gianfranco, 111-112, 236,
 282
 Giarratano, Cesare, 282
 Goethe, Johann Wolfgang von, 11,
 99
 Gomperz, Theodor, 335
 Graverini, Luca, 15, 112-113, 126-
 127, 129, 163, 169-173, 190, 196,
 199, 201, 213-214, 244-245, 254
 Guastella, Gianni, 331
 Harrison, Stephen, 73, 75, 80, 83,
 85-86, 198-201, 237, 239-243,
 246, 255, 260-261, 264-267, 269,
 282, 423
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 49
 Heidegger, Martin, 61-62, 343, 364
 Herman, David, 134-135, 139
 Hitler, Adolf, 362
 Ibsen, Henrik, 325, 341, 375-377,
 427
 Italia, Paola, 17, 83, 133, 143, 144,
 328, 336, 340, 365, 381, 409
 Jacob, Max, 365
 Kafka, Franz, 15, 72, 75-76, 78, 418
 Kandinksij, Vasilij Vasil'evič, 350
 Kant, Immanuel, 59, 295
 Kerényi, Károly, 107, 244
 Keulen, Wytse, 15, 112, 183, 260,
 268-269, 281, 301
 Kraus, Elena, 366
 La Capria, Raffaele, 16
 Laurencin, Marie, 365
 Lautréamont, comte de, 55
 Lebrecht, Danilo. *Vedi* Montano,
 Lorenzo
 Léger, Fernand, 365
 Leibnitz, Gottfried Wilhelm von,
 398
 Lenin, Vladimir Il'ič, 365
 Leopardi, Giacomo, 314, 398
 Levinas, Emmanuel, 346, 363, 374,
 376
 Luciano di Samosata, 29, 42, 69, 89,
 93, 95, 419
 Lucio di Patre, 75
 MacDougall, Duncan, 315
 Machiavelli, Niccolò, 77
 Macrobio, 183
 Mallarmé, Stéphane, 55
 Marcellino di Cartagine, 84

- Marcello Esernino, Claudio, 246
 Martinetto, Vittoria, 88
 Martini, Emidio, 34-35
 Marziale, Marco Valerio, 265-266
 Marziano Capella, Minneo Felice, 196
 Masi, Giuseppe, 61-62
 Mazzarino, Antonio, 194
 Merkelbach, Reinhold, 107
 Mollet, Jean, 365
 Mondadori, Arnaldo, 234
 Montaigne, Michel de, 29, 42
 Montano, Lorenzo, 225, 233-234, 248, 385, 388, 424
 Monti, Vincenzo, 95
 Moreschini, Claudio, 75, 101, 194, 196, 202
 Morino, Maria, 104-105
 Morreale, Giuseppe, 20, 27, 292
 Mucci, Velso, 234
 Nancy, Jean-Luc, 58, 66
 Napoleone Bonaparte, 153
 Nerone, imperatore, 246
 Nicolini, Lara, 86, 107, 183, 218, 239, 248-249
 Nietzsche, Friedrich, 29, 30, 42, 116, 342, 412, 428
 Orazio Flacco, Quinto, 129, 196
 Oudendorp, Frans van, 65, 221
 Ovidio Nasone, Publio, 75, 129, 265, 266
 Panayotakis, Stelios, 183, 185-187
 Parisot, Henri, 68-69
 Pascoli, Giovanni, 16
 Pasquali, Giorgio, 283
 Patočka, Jan, 48, 323, 349-350, 385, 388
 Paulhan, Jean, 57
 Pecere, Oronzo, 282-283
 Pedullà, Gabriele, 411
 Pedullà, Walter, 29
 Penwill, John L., 240-241
 Perry, Ben Edwin, 77, 107, 169-170
 Pes, Aurelio, 16
 Petronio, 15
 Picasso, Lamberto, 292
 Picasso, Pablo, 365, 367
 Piccone Stella, Antonio, 328
 Pirandello, Luigi, 147, 292
 Platone, 11, 34-35, 40, 42, 53, 67-68, 196, 202, 250, 284-285, 299, 311, 316, 345, 370, 387, 394-395, 397, 408
 Plauto, Tito Maccio, 261-262, 277-279
 Plinio il Giovane, 256
 Plutarco di Cheronea, 86
 Portogalli Cagli, Bianca Maria, 285
 Prévost, Marcel, 97, 101
 Quintiliano, Marco Fabio, 109
 Quiroga, Horacio, 90
 Rabelais, François, 95
 Renan, Joseph Ernest, 412
 Ricoeur, Paul, 11, 114, 293-295, 298, 382-383, 389
 Robertson, Donald Struan, 64, 161, 202, 221, 249, 258, 282, 286, 369
 Rudel, Jaufré, 368
 Rushdie, Salman, 15
 Sabbatini, Marco, 17, 395, 428
 Sallustio Crispo, Gaio, 73-74
 Savinio, Alberto, 11, 16-18, 20-24, 27-33, 35-47, 50-52, 54-55, 57, 59-60, 63, 65-66, 68-70, 72-73, 75-76, 78-79, 87-119, 123-124, 131-136, 138-156, 222-224, 227-235, 245, 247-248, 270-275, 291-297, 300, 302-307, 310, 313-320, 322, 324-330, 333-356, 359-371, 373-386, 388-413, 417-424, 426-433
 Scheler, Max, 294, 298
 Schlickers, Sabine, 145, 268
 Schopenhauer, Arthur, 35, 97-100, 336, 339, 412, 427-428
 Sciascia, Leonardo, 21, 72
 Scobie, Alexander, 177, 221, 245
 Sereni, Vittorio, 234

Settembrini, Luigi, 29
 Sica, Beatrice, 104, 292, 421
 Simenon, George, 234
 Simmaco, Quinto Aurelio, 74, 77
 Smith, Warren S., 170, 189, 261-262, 277-278
 Socrate, 34, 40, 200, 251, 285, 336-387, 395, 402
 Sozzi, Lionello, 15-16, 20, 101
 Stazio, Publio Papinio, 256
 Stendhal, 29, 42
 Stephens, Susan, 112-113
 Stramaglia, Antonio, 74, 77, 84, 157-162, 175, 177
 Strauss, Richard, 412
 Svendsen, James T., 159
 Tabucchi, Antonio, 16-17
 Tacito, Publio Cornelio, 246, 281
 Teilhard de Chardin, Pierre, 385
 Tilg, Stefan, 264, 266, 281
 Tinterri, Alessandro, 17, 27-28, 36, 45, 104, 124, 147, 292, 328
 Todorov, Tzvetan, 157
 Too, Yun Lee, 264
 Trabattoni, Franco, 299
 Tucidide, 151, 213
 Urbani, Brigitte, 15-16
 Van der Paardt, Rudolf Theodoor, 159, 204, 236-237, 246
 Van der Vliet, Johannes, 269
 Van Mal-Maeder, Danielle, 127-128, 130, 165
 Vattimo, Gianni, 67-68, 115
 Virgilio Marone, Publio, 125, 130, 244
 Vittorini, Elio, 234
 Voltaire, 95-96, 233, 398
 Volusiano, Rufinio Antonio Agrypnio, 84
 Walsh, Peter, 107, 111-112
 Winkler, John J., 73, 74, 77, 107, 108, 110, 126-127, 129, 157, 163, 166, 171, 179-180, 186, 224, 239, 246, 261-263, 267, 277-278
 Winterbottom, Michael, 269, 282
 Wood, James, 207
 Zavattini, Cesare, 328
 Zimmerman, Maaïke, 7, 64, 130, 161, 203, 209-210, 212-213, 221, 249, 258, 282, 286, 369
 Zudini, Claudia, 20, 96, 292, 347, 355-356, 390-391

